

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

ELFTER JAHRGANG

DRITTER QUARTALSBAND

BAND XLIII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

1911—1912

Music

ML

5

,178/5

v.11

PT.3

INHALT

	Seite
Gustav Altmann, Ein Fehler in Beethovens erster Violinsonate	28
Franz Bachmann, Jaques-Dalcroze und seine Bestrebungen	131
Oscar Bie, Oper und Gesellschaft	331
Julius Burghold, Die Textvarianten in Wagners Bühnendichtungen	14
Rudolf Cahn-Speyer, Über einige typische Fehler bei der Inszenierung älterer Opern	79
— Busoni's „Brautwahl“ in ihrem stilistischen Verhältnis zur modernen Opern- produktion	246
— Eine Erwiderung an Felix Weingartner	361
Ernst Decsey, „Beethoven“ von Paul Bekker	252
Otto Erich Deutsch, Schuberts „Rosamunde“. Mit unbekannten Briefen . . .	152
F. A. Geißler, Ton und Licht. Eine Studie	25
Felix Gotthelf, Beethoven-Retouchen und kein Ende!	161
Lucian Kamieński, Die Aufgabe des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Osten Deutschlands	195
— Das 47. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Danzig . .	365
Julius Kapp, Die Urschrift von Richard Wagners „Lohengrin“-Dichtung	88
— Die soziale Lage der Musiker. Ein unbekannter Aufsatz Franz Liszts	240
Emil Liepe, Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen. Ein Epilog	96
Franz Liszt, Die soziale Lage der Musiker (s. Kapp)	240
Theodor Moeller, Geographisches und Politisches über J. S. Bachs Aufenthaltsorte	23
Hans von Müller, E. T. A. Hoffmanns letzte Komposition. Zur 90. Wiederkehr seines Todesstages (25. Juni 1912)	349
Arno Nadel, Arnold Schönberg. Wesenhafte Richtlinien in der neueren Musik .	353
Walter Niemann, Musikalische Exotik	285
W. von Przychowski, Die Wechselbeziehungen zwischen der Musik und der bildenden Kunst	67
Friedrich Rosenthal, Ein neuer „Don Juan“	267
Georg Schünemann, Rochus von Liliencron †	94
Arthur Seidl, Steinitzers Richard Strauß-Biographie	256
Fritz Stein, Zur Neugründung des studentischen Collegium musicum in Jena . .	147
Zum 47. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Danzig	199
Hans Volkmann, Johannes Brahms' Beziehungen zu Robert Volkmann. Mit bisher ungedruckten Schreiben beider Meister	3
G. H. Witte, Über Fehler, Nachlässigkeiten, Ungenauigkeiten und Zweideutigkeiten im musikalischen Text	290

INHALT

	Seite
Revue der Revueen	30. 98. 166. 296. 370
Besprechungen (Bücher und Musikalien)	36. 102. 172. 302. 374
Anmerkungen zu unseren Beilagen	64. 128. 191. 239. 328. 392

Kritik (Oper)

	Seite		Seite		Seite
Antwerpen	108	Edinburgh	179	Luzern	111
Augsburg	309	Elberfeld	45	Magdeburg	46. 111
Barmen	309	Essen	110	Mainz	181
Basel	108	Frankfurt a. M.	311	Mannheim	46. 314
Berlin . . 43. 108. 309. 380		Freiburg i. Br.	312	Monte Carlo	111
Braunschweig . 109. 179. 380		Genf	110	München	112. 381
Bremen	43. 179	Gotha	312	Münster i. W.	314
Breslau	109. 310	Graz	180	Paris	314
Brünn	310	Halle a. S.	180	Posen	315
Brüssel . . . 43. 179. 310		Hamburg	45. 312	Prag	112. 316
Budapest	43	Hannover	180	Rostock	316
Chemnitz	109. 310	Johannesburg	181	Schwerin	181
Coburg	310	Karlsruhe	181	Stettin	316
Darmstadt	179	Kassel	110	Straßburg	46. 316
Dessau	311	Köln . . 45. 110. 181. 313		Stuttgart	113. 182
Dortmund	110	Königsberg i. Pr.	313	Warschau	46
Dresden	44. 311	Kopenhagen	111	Weimar	113
Duisburg	311	Leipzig . 45. 181. 313. 381		Wien	113. 382
Düsseldorf	44. 311	Lemberg	313	Wiesbaden	47

Kritik (Konzert)

	Seite		Seite		Seite
Aachen	114. 385	Frankfurt a. M.	53. 320	Mainz	188
Amsterdam	114. 385	Fulda	388	Mannheim . . . 58. 323. 390	
Antwerpen	114	Genf	121	Moskau	59. 188
Barmen	386	Graz	54. 186	München	59. 124. 324
Basel	115	Haag	121	Nürnberg	188
Bautzen	386	Halle a. S.	186	Osnabrück	189
Berlin 47. 115. 182. 317. 386		Hamburg	54	Paris	60. 125. 324
Bremen	51. 184	Hannover	187	Plauen i. V.	390
Breslau	119. 319	Heidelberg	122	Prag	189. 325
Brünn	387	Jena	122	St. Petersburg . . . 61. 326	
Brüssel . . . 51. 184. 387		Johannesburg	55	Schwerin	190. 327
Chemnitz	387	Karlsruhe	55. 187	Straßburg	62. 327
Darmstadt	52. 185	Kassel	56. 123	Stuttgart	62. 190
Dessau	387	Kiel	321	Tsingtau	127
Detmold	388	Köln . . 56. 123. 187. 322		Warschau	63
Dortmund	120. 388	Königsberg i. Pr.	322	Weimar	190. 390
Dresden . 52. 120. 185. 319		Kopenhagen . 56. 123. 388		Wien	127. 391
Duisburg	320	Leipzig . 56. 123. 187. 389		Wiesbaden	63. 328
Düsseldorf	53	London	57. 323	Zürich	63
Elberfeld	53. 388	Luzern	124		
Essen	120	Magdeburg	58		

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM III. QUARTALSBAND DES ELFTEN
JAHRGANGS DER MUSIK (1911/12)



- dall'Abaco, E. F., 122. 125.
 Abbiate, L., 326.
 Abendroth, Hermann, 110. 120.
 Abonnementskonzerte (Aachen) 114.
 Abonnementskonzerte (Basel) 115.
 Abonnementskonzerte (Genf) 121.
 Abonnementskonzerte (Graz) 54.
 Abonnementskonzerte (Karlsruhe) 55.
 Abonnementskonzerte (Luzern) 124.
 Abonnementskonzerte (Straßburg) 62.
 Abonnementskonzerte (Stuttgart) 62.
 Abonnementskonzerte (Zürich) 63.
 Abraham, Otto, 289. 305.
 Adam, Adolphe, 46. 309.
 Adam, Franz, 60.
 Adam-Vogt, Gertrud, 316.
 d'Agoult, Marie Gräfin, 36. 175.
 Aguado (Bankier) 243.
 Aich, Priska, 110.
 Akademie, Musikalische (Königsberg), 196. 323.
 Akademiceen, Musikalische (Mannheim), 58. 323.
 Akademie, Musikalische (München), 324.
 Alard, Delphin, 40.
 d'Alayrac, Nicolas, 309.
 Albert, Eugen, 45.
 d'Albert, Eugen, 45. 53. 110. 113. 180. 181. 312.
 Albert, Heinrich, 195. 306.
 Albrecht, Mila, 54.
 Alexander-Katz, Lisbet, 115.
 Alexandrowitsch (Sänger) 61.
 Allard (Sänger) 112.
 Allard (Tänzer) 342.
 Alleinus 197.
 Allen, Perceval, 180.
 Aloff, Gussy, 124.
 Altmann, Gustav, 290.
 Altmann-Chor (Königsberg i. Pr.) 323.
 Altmann-Kuntz, Margarete, 327.
 Altschewsky, J., 188.
 Alwin, Hans, 317.
 Amalia, Herzogin v. Weimar, 47.
 Amar, Licco, 50. 183.
 Ambrosius, Bischof, 67.
 Ammermann, Wilhelm, 118.
 St. Amory, St., 51.
 Anacker (Domkantor) 186.
 Andersen, H. Chr., 238.
 Anderson, Kate, 180.
 d'Andrade, Francesco, 108.
 Andreae, Volkmar, 63.
 Andresen, Lulu, 322.
 Angelico, Fra, 78.
 Ankenbrank, Wolfgang, 125.
 Ansorge, Conrad, 49. 57. 190. 257.
 Ansorge, Margarethe, 190.
 Ansorge, Max, 389.
 Anstalten für rhythmische Gymnastik 324.
 Anton Günther, Graf v. Schwarzburg, 23.
 Antonella da Messina 68.
 Antoni, Dr., 388.
 Anzengruber, Ludwig, 259.
 Appia, Adolphe, 142. 144. 146.
 Appiani (Sänger) 332.
 Arbeiterchor, Stockholmer, 123.
 Arbell, Lucy, 112. 315.
 Arbos, E. Fernandez, 105.
 Arbter 128.
 Archangelski-Chor 61. 188.
 Arcos, Graf, 346.
 Arcos, Gräfin, 346.
 Arensky, Anton, 57.
 Arimondi, Vittorio, 309.
 Arion (Weimar) 190.
 Armagnac, Graf, 345.
 Armster, Karl, 45. 388.
 Arndt, E. M., 41. 351.
 Arndt, Martha, 50.
 v. Arnim, Achim, 349.
 v. Arnim, Gisela, 303.
 Arnoldi, Fritz, 312.
 Arnoldson, Sigrid, 311.
 Arnould, Sophie, 347.
 Aron, Paul, 185.
 Artôt de Padilla, Lola, 323.
 Assauer, Carl, 189.
 Astruc, G., 325.
 Astruc, Yvonne, 61. 126.
 Auber, D. E., 181.
 Aubert, Louis, 320.
 d'Aubigny, Sieur, 345.
 Audoin (Sänger) 315.
 Auer, Leopold, 62. 63. 327.
 Auershammer, Josephine, 47.
 August (Claqueur) 344.
 August II., Kurfürst v. Sachsen, König v. Polen, 24.
 August III., Kurfürst v. Sachsen, König v. Polen, 24. 332.
 August Ludwig, Fürst v. Anhalt-Cöthen, 24.
 Aurbacher, Ludwig, 375.
 Ausstellung, Musikpädagogische (Leipzig), 389.
 Austin, Frederic, 180.
 Baak, Lina, 312.
 Bach, Joh. Chr., 122. 341.
 Bach, Johann Sebastian, 5. 23 f (Geographisches u. Politisches über B.s Aufenthaltsorte). 36. 37. 40. 47. 50. 52. 53. 55. 56. 58. 59. 60. 62. 63. 64 (Bild). 69. 70. 73. 76. 107. 114. 116. 118. 121. 122. 123. 124. 127. 147. 148. 149. 151. 173. 174. 182. 183. 184. 187. 188. 189. 190. 196. 258. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 353. 356. 358. 385. 387. 389.
 Bach, Joh. Nikolaus, 149.
 Bach, Joseph, 309.
 Bach, Wilhelm Friedemann, 42.
 Bach-Verein (Brüssel) 51. 387.
 Bach-Verein (Heidelberg) 122.
 Bach-Verein (Karlsruhe) 55. 187.
 Bach-Verein (Leipzig) 56. 116.
 Bach-Vereinigung, Münchener, 124.
 Bache, Paulus, 327.
 Bachmann, Franz, 191.
 Bachmann-Trio 387.
 Back, Cäcilie, 45.
 Backhaus, Wilhelm, 325. 391.
 Bahling, Hans, 46.
 Bahr, Hermann, 272.
 Bailac (Sängerin) 112.
 Bailey-Apfelbeck 387.
 Baklanoff, Gregor, 44. 46. 382.
 Baldner, Max, 115.
 Baldszun, Georg, 327. 387.
 Ballet, Russisches, 44.
 Balling, Michael, 179. 180.
 de Balzac, Honoré, 36. 309.
 Banchieri, Adriano, 306.



- Band, Erich, 63. 182. 190.
 Bánffy, Nikolaus Graf, 43.
 Bantock, Granville, 119. 121. 127. 286.
 Barbaja, Domenico, 333. 345.
 van Barentzen, Aline, 117.
 Barcewicz, St., 63.
 Barinowa, Maria, 326.
 Barlow, Fred, 124.
 Barnay, Lolo, 58. 118.
 Barnekow, Christian, 123.
 Baron (Bratscher) 52.
 Baroni, Leonora, 345.
 Barré, Julius, 45.
 Barrientos, Maria, 44.
 Barslewitz, Dr., 125.
 Barth, Arthur, 50.
 Barth, Richard, 54.
 Bartling, Friedrich, 314. 390.
 Barton, Mannadicke, 122.
 Bartram, Elisabeth, 45.
 Bartram, Robert, 110.
 Bartsch, Gertrud, 313. 381.
 v. Bary, Alfred, 311. 312.
 Bassermann, Florence, 321.
 Bassermann, Hans, 50.
 Bath (Kapellmeister) 181.
 Batka, Richard, 262.
 Battisti, Franz, 180.
 Battistini, Mattia, 382.
 Bauer, A., 390.
 Bauer, Paul, 39. 51.
 Bauerkeller, Rudolf, 117.
 Baumann, Ludwig, 187.
 Baumker, Wilhelm, 375.
 v. Baußnern, Waldemar, 62.
 Bax, A., 323.
 Beauchamps (Tänzer) 342.
 Beaumarchais, P. A. C., 279.
 Bechstein, C., 50.
 Beck, Ellen, 327. 386.
 Becker, Hugo, 9. 114.
 Becker, Käte, 48.
 Beckershaus, Frida, 322.
 Beecham, Thomas, 58.
 Beethoven, Ludwig van, 5. 10. 27f (Ein Fehler in B.s erster Violinsonate). 37. 47. 48. 49. 50. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 73. 75. 76. 104. 114. 115. 116. 117. 118. 120. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 142. 147. 161ff (B.-Retouchen und kein Ende!). 172. 173. 174. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 244. 290. 291. 292. 293. 295. 303. 318. 319. 320. 321. 324. 325. 326. 327. 328. 353. 357. 359. 360. 363. 374. 378. 385. 386. 387. 389.
 Beetz (Klarinetist) 322.
 Begemann, Max, 119. 124.
 Behm, Eduard, 48.
 Behr, Hermann, 115. 119.
 Behr & Co. 157.
 Beier, Franz, 56. 110.
 Bekker, Paul, 252 ff („Beethoven“ von P. B.) 256. 258.
 Bekmann-Tscherbina (Pianistin) 188.
 Belasco (Librettist) 44.
 Belcanto (Kopenhagen) 123.
 Beljaew, M., 61.
 Bellincioni, Gemma, 56.
 Bellini, Giovanni, 69. 128 (Bild).
 Bellini, Vincenzo, 44.
 Bellwidt, Emma, 114. 320.
 Bender, Paul, 112. 114. 187. 189. 320. 324.
 Bender-Schäfer, Franziska, 44.
 Bendix, Victor E., 327. 388.
 Bendix, Frau, 123. 388.
 Beninconi, A. M., 126.
 Benoit, Peter, 392.
 Benziger, Augustin, 111.
 Béranger, P. J., 244.
 Berber, Felix, 63.
 Berg, Marie, 119.
 Berg-Ehlert, Max, 313.
 Berger, Ludwig, 349.
 Berger, Rudolf, 108. 182. 312.
 Berger, Wilhelm, 47.
 Bergmann, Hans, 113. 391.
 Bergwein, Marie, 120. 319.
 de Bériot, Charles, 105. 178. 302.
 Berkowski, Herman, 53. 118.
 Berlioz, Hector, 36. 48. 51. 54. 59. 78. 105. 116. 121. 124. 125. 187. 259. 306. 318. 325. 327. 328. 359. 362. 376.
 Bernard, Oliver P., 181.
 Berneker, Constan, 196. 323.
 Bernhard, Herzog von Sachsen-Meiningen, 94.
 v. Bernhard-Trzaska, Wanda, 125.
 Bernheim, Marcel, 308.
 Berry (Sängerin) 387.
 Bertram, Emmi, 309.
 Berwald, Franz, 120. 185.
 Beverwyk, Everhard, 119.
 Beyer-Hané, H., 118.
 Biber, Heinrich J. F., 125.
 Bichter, M., 59.
 Bie, Oskar, 256.
 Biehle, Johannes, 386.
 Bierbaum, Otto Julius, 308. 381.
 Biermann (Sängerin) 127.
 Bieselly, Olga, 45.
 Bils (Zeichner) 392.
 Bilse, Benjamin, 105.
 Binder, Fritz, 197. 200. 239 (Bild). 369.
 Binder, Max, 108.
 Binenbaum, Janco, 325.
 v. Binzer, Erika, 118.
 Birkigt, Hugo, 318.
 Birkigt-Trio 318.
 Birmingham Festival Choral Society 57.
 Birnbaum, Alexander Z., 63.
 Bischof, Ferdinand, 320.
 Bischoff, Fritz, 45. 180.
 Bischoff, Johannes, 108. 180. 182. 316.
 v. Bismarck, Otto, 187.
 Bitter, Karl Hermann, 271.
 Bittner, Julius, 46. 311. 383.
 Bizet, Georges, 287. 359. 382.
 Bjurstroem, Harald, 312.
 Blanchet, C., 54. 124.
 Bläservereinigung, Frankfurter, 386.
 Bläservereinigung, Karlsruher, 55.
 Bläservereinigung der Weimarer Hofkapelle 50.
 Blech, Leo, 108. 112. 113.
 Bleyle, Karl, 185. 324.
 Bloch, Henri, 50.
 Blockx, Jan, 392 (Bild).
 Blondy (Tänzer) 342.
 Bloomfield-Zeisler, Fannie, 58.
 Blum, Marie, 109. 316.
 Blume, Else, 179.
 Blume, Hans, 53.
 Blumer, Fr., 62.
 Blumer, Theodor, 108. 181. 311.
 Blüthner-Orchester 50. 56. 116. 117. 119. 183.
 Boccherini, Luigi, 178. 184.
 Bock, C., 387.
 Bock (Sänger) 127.
 Böck, W., 188.
 Böcklin, Arnold, 70. 72. 76. 127.
 Böckmann, Ferdinand, 186.
 Bockmayer, Elisabeth, 324.
 Bocquet, Roland, 52.
 Bodanzky, Arthur, 46. 58. 59. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 281. 282. 283. 284. 323. 324. 328. 390.
 Bode, Rudolf, 324.
 Bode, Wilhelm, 172. 173.
 Boehe, Ernst, 199. 239 (Bild). 366.
 Boehm, Adolph P., 200. 239 (Bild). 367.
 Boehm-van Endert, Elisabeth, 187. 310.
 Boëllmann, Leon, 327.
 Roennecken, Lucy, 112. 316.
 de Boer, Willem, 121. 124.
 Boerlage-Reyers, Charlotte, 119.
 Bogucky, Marja, 316.
 Böhm, Elisabeth, 48.
 Bohnen, Michael, 45.
 Bohuß, Irene, 313.
 Boichin, Charlotte, 117.
 Boieldieu, F. A., 340. 343. 344.

- Bois, Jules, 315.
 Bokemeyer, Elisabeth, 7.
 Bolska (Sängerin) 188.
 Bolz, Oskar, 179.
 Bommer, Martha, 47. 181.
 Bonaparte, Napoleon, 36.
 Bone, Heinrich, 375.
 Bonnet, Joseph, 120. 325.
 Bononcini, G. B., 347.
 Borchard, Adolphe, 61.
 Borghese, Viglione, 44.
 Borgo, Agnes, 314.
 Le Borne, Fernand, 126.
 Borodin, Alexander, 53. 57. 61.
 114. 183. 186. 286.
 Børresen, Hakon, 327.
 Borsky, S., 308.
 Borkiewicz, S., 125.
 Borwick, Leonard, 58. 323.
 Bos, Coenraad V., 47. 48. 56.
 121.
 Bosch, Katharina, 124.
 Bosetti, Hermine, 51. 381. 382.
 Bossi, Enrico, 40. 118. 123.
 Botticelli, Sandro, 72.
 Boucherit (Geiger) 121.
 Boulogne (Sänger) 315.
 Bowen, York, 57. 58.
 Brahms, Johannes, 3 ff (J. B.s
 Beziehungen zu Robert Volk-
 mann). 37. 47. 48. 49. 50.
 51. 52. 53. 55. 56. 57. 58.
 59. 60. 62. 63. 64 (Bild). 73.
 75. 104. 114. 115. 116. 119.
 120. 121. 123. 124. 125. 127.
 128. 173. 174. 182. 183. 184.
 185. 186. 187. 189. 190. 196.
 197. 263. 303. 306. 318. 321.
 322. 323. 325. 327. 357. 361.
 363. 369. 385. 389.
 Brahms-Verein (Moskau) 188.
 Brandes, Friedrich, 120.
 Bransen, Walther, 200. 239
 (Bild). 369.
 Brase, Fritz, 197.
 Brauer, Max, 55. 187.
 Braun, Karl, 316. 328.
 Braunfels, Walter, 54. 60.
 Brause, Hermann, 48. 187.
 Brecher, Gustav, 187. 259. 273.
 313. 319.
 Bredach, Wilhelm, 322.
 Brede, Frida, 56.
 Bredon, Charles, 308.
 Breitenfeld, Richard, 183.
 Breitkopf & Härtel 273. 274.
 275. 276.
 Brema, Marcel, 180.
 Brentano, Clemens, 111. 349.
 Breslauer, Martin, 89.
 Breuer, Hans, 384.
 Breuning, Gunna, 327.
 Breuning-Storm, Frl., 123.
 Brinkmann, Rudolf, 312.
 Brockhaus, Max, 316.
 Brode, Max, 196. 323.
 Brohs, Willy, 46.
 Bromberger, David, 51. 184.
 Bron, Edouard, 308.
 v. Bronsart, Ingeborg, 259.
 Bronsgeest, Cornelis, 47. 49.
 Brown, Eddy, 323.
 Bruch, Max, 47. 58. 59. 62.
 124. 322. 385. 387.
 Bruckner, Anton, 47. 52. 55. 61.
 62. 113. 115. 122. 186. 189.
 192 (Bild). 321. 359. 385.
 Bruger-Drews, Margarete, 180.
 v. Brühl, Karl Graf, 175.
 Bruhn, Eva, 321.
 Brun, Fr., 121.
 Bruneau, Alfred, 392.
 Bruni (Theaterdirektor) 110.
 Bruno, Georg, 309.
 Brzobohaty (Kapellmeister) 316.
 Buchmayer, Richard, 52.
 Buers, Willi, 45.
 Buers-Marck, Louise, 322.
 Bühler, H., 322.
 Buhlig, Richard, 57.
 Bülow, Wolfgang, 54. 185.
 Bull, John, 306.
 v. Bülow, Hans, 4. 36. 37. 39.
 47. 64. 165. 174. 387.
 Bulthaupt, Heinrich, 271.
 Bulwer, Lytton, 382.
 Bulytschew, W., 188.
 Bumcke, Gustav, 50.
 Bungert, August, 10. 257.
 Burchard-Hubenia, Olga, 43. 314.
 Burckhardt, Jakob, 128.
 Bürger, Fritz, 102.
 Bürger, Anton, 49. 53. 60. 120.
 121.
 Bürgergesangverein (Chemnitz)
 387.
 Burghold, Julius, 97.
 Burgstaller, Aloys, 52.
 Burkhardt-Quartett 53.
 Burmester, Willy, 56. 125. 178.
 186. 189. 190. 322. 388.
 Burney, Charles, 343. 346.
 Burstein, Rebekka, 123. 124.
 Bürstinghaus, Ernst, 310.
 Busch, Adolf, 187. 322. 323.
 Busch, Fritz, 123. 187.
 Busoni, Ferruccio, 50. 53. 60. 62.
 63. 246 ff (B.'s „Brautwahl“
 in ihrem stilistischen Verhält-
 nis zur modernen Opernpro-
 duktion). 312 („Die Braut-
 wahl.“ Uraufführung in Ham-
 burg). 313. 323. 356. 357.
 Bussard, Hans, 181.
 Butt, Clara, 55. 57.
 Büttner, Max, 181. 320.
 Buysson, Jean, 59.
 Buysson, Marie, 62.
 Buxbaum, Friedrich, 50.
 Byrd, William, 306.
 Byron, Lord, 36. 268. 269.
 Caccini, Giulio, 306.
 Cäcilia (Fulda) 388.
 Cäcilienverein (Frankfurt a. M.)
 320.
 Cäcilienverein (Kopenhagen) 56.
 388.
 Cafarelli (Kastrat) 346.
 Cahier, Charles, 125. 127. 186.
 390.
 Cahnbley-Hinken, Tilly, 56. 62.
 115. 321.
 Cain, Henri, 111.
 Cain-Guirandon (Sängerin) 112.
 314.
 Cairati, Alfredo, 118.
 de Caix d'Hervelois, L., 125.
 Calascione (Geiger) 127.
 Calderon de la Barca 269. 277.
 280. 382.
 Camargo (Tänzerin) 342.
 Cambredon (Sängerin) 315. 325.
 de Camondo, J., 45.
 Campra, André, 57. 342.
 a cappella-Chor, Kieler, 322.
 Capellen, Georg, 289.
 Capet-Quartett 52. 61. 63. 114.
 185.
 Caplet, André, 61.
 Carissimi, Giacomo, 306.
 Carré, Albert, 43. 315.
 Carreño, Teresa, 53. 55. 56. 57.
 60. 63. 119. 122. 124. 323.
 385.
 Carrière, Moriz, 103.
 Carstens, Asmus, 70.
 Cartier, Jean-Baptiste, 42.
 Caruso, Enrico, 332.
 Casadesus, Henry, 126.
 Casadesus, Marcel, 126.
 Casals, Pablo, 56. 59. 63. 121.
 124. 189. 323. 325. 387.
 Casella, Alfred, 325.
 Castelli, Ignaz, 160.
 Casten-Otto, Marie, 53.
 v. Catopol, Elise, 311.
 Cavalli, Francesco, 332.
 Cecerle, Fritz, 186.
 Cech, Svatopluk, 189.
 Cernicoff, Wladimir, 117.
 Cesti, Marc Antonio, 332.
 Chamberlain, Houston Stewart,
 256. 258. 362.
 Chaminade, Cécile, 176.
 Charot-Quartett 61.
 Charpentier, Gustave, 44. 113.
 313. 387. 392.
 Chassaing, Ninette, 61.
 Chausson, Ernest, 61. 115. 116.
 183.
 Cheifez, Jascha, 63. 327. 386.

- Chenal (Sängerin) 126.
 Cheridjian-Charrey, Marcelle, 60. 124.
 Cherniawsky, Gregor, 55.
 Cherubini, Luigi, 37. 38. 185. 309. 392.
 Chessin, Alexander, 61. 326.
 Chevillard, Camille, 61. 126.
 v. Chéry, Helmina, 152. 153. 154. 156. 157. 159. 160.
 v. Chéry, Wilhelm, 152. 153. 160.
 Chialchia, Antonietta, 127.
 Chlapusso, Jan, 121.
 Chlitz, Dr., 320.
 Chmel (Sänger) 318.
 Chop, Max, 77.
 Chop-Groenevelt, Celeste, 117.
 Chopin, Frederic, 361. 49. 50. 53. 58. 59. 62. 116. 117. 119. 176. 186. 187. 294. 303. 306. 319. 321. 324. 359. 376.
 Chor, Akademischer (Berlin), 117.
 Chor, Akademischer (Jena), 122.
 Chor der evangelischen Bürgervereinigung (Köln) 322.
 Chor, Gemischter (Tsingtau), 127.
 Chor, Hausburgischer, 196.
 Chor des Synods (Moskau) 188.
 Chor, Philharmonischer (Berlin), 47.
 Chor, Philharmonischer (Bremen), 184.
 Chor, Philharmonischer (Hamburg), 55.
 Chor, Philharmonischer (Kiel), 321.
 Chor, Philharmonischer (Prag), 326.
 Chor, Philharmonischer (Wien), 127. 391.
 Chor, Städtischer (Straßburg), 62. 327.
 Chorgesangverein (Freiburg i. S.) 186.
 Chor-Schulverein (München) 59.
 Chorverein, Nürnberger, 189.
 Chotek, Franz Xaver, 159.
 Christian, Herzog v. Sachsen-Weißfels, 24.
 Christian, Elisabeth, 51.
 Chrysander, Friedrich, 56. 322.
 Church, Marjorie, 50. 323.
 Cimarosa, Domenico, 58. 380.
 Clark, Horace, 123.
 Clarus, Max, 380.
 Classical Concert Society 58.
 Clausnitzer, Paul, 41.
 Clauzure (Sänger) 112.
 Cleophas, Gertrude, 118.
 Clerc, Marcel, 320.
 Clero-Büding, Erna, 320.
 Clerron, Elly, 179.
 Clotilde (Tänzerin) 344.
 Coates, John, 181.
 Coffey, Mathilde, 325.
 Colet, Louise, 38.
 Collegium musicum (Jena) 122. 147ff (Zur Neugründung des studentischen C. m. in Jena). 191 (Bilder).
 Collins, Edward, 118.
 Colonne-Konzerte 60. 125. 126. 325.
 Combarieu, Jules, 289.
 Conc, Carolyn, 183.
 Concannon, Gertrude, 117.
 Concertgebouw-Orchester (Amsterdam) 121. 320. 385. 386.
 Concertgebouw-Sextett 122.
 Concerts, Classical (London), 323.
 Concordia (Aachen) 114.
 de Conne (Pianist) 391.
 Coral, Almée, 123.
 Cordel, Käthe, 183.
 Cordes, Sofie, 182. 317.
 Corfield-Mercer, Arthur, 310.
 Cornells, Evert, 121.
 Cornelius, Peter, 114. 309. 322. 362.
 Cornellus, Peter (Maler), 78.
 Cornell, Louis, 118.
 Corot, Camille, 71.
 Corsi, Jacopo, 47.
 Cortolezzi, Fritz, 179. 180.
 Cortot, Alfred, 57. 115. 119. 121. 124. 325.
 Costa, Michele, 332.
 Couperin, François, 70.
 Courvoisier, Walter, 125.
 Crickboom, Mathieu, 319.
 Croissant, Ernestine, 46. 316.
 Crossley, Ada, 55.
 Crusen, Georg, 127.
 Culbertson, Sascha, 59.
 Culp, Julia, 49. 56. 63. 121. 125. 190. 323. 387. 390.
 Cuzzoni, Francesca, 346. 347.
 Dach, Simon, 107.
 Dahm, Sofie, 53.
 Dahn, Felix, 109. 179.
 Dale, Benjamin, 121.
 v. Dameck, Hjalmar, 48.
 Damm (Sängerin) 62.
 Daniela, Anna, 312.
 Daniela (Sängerin) 110.
 Danza (Pianist) 55.
 Darmstadt, Georg, 322.
 David, Félicien, 286.
 David, Ferdinand, 302.
 David, K. H., 115. 199. 368.
 David, Louis, 70.
 Davidoff, Karl, 59.
 Davidson, Rebecca, 50. 323.
 Davisson, Walther, 321.
 Dawson, Ernest, 61.
 Debaets-Iwanowska (Geigerin) 126.
 Debicka, Hedwig, 326.
 Debogia, Marie-Louise, 391.
 Debroux, Joseph, 61.
 Debussy, Claude, 50. 53. 58. 60. 61. 105. 110. 119. 120. 181. 187. 287. 307. 320. 358. 385. 387.
 Dechert, Hugo, 116. 123.
 Dechevrens, Antoine, 289.
 Decker, Jakob, 45.
 Decsey, Ernst, 186.
 Dehm, Richard, 391.
 Dehmow, Hertha, 47. 124. 184.
 Dehnhardt, Elisabeth, 118.
 Deiters, Hermann, 255.
 Delacroix, Eugène, 78.
 Delcourt, Mlle, 57.
 Delibes, Leo, 119.
 Delius, Frederick, 117. 287. 288. 323.
 Delmas, J. F., 112. 315.
 Deman, Rudolf, 55.
 Denhof, Ernst, 179. 180.
 Dennery, Mathilde, 124.
 Denys, Thomas, 58. 185. 321.
 Descartes, René, 256.
 Desmarests, Henry, 126.
 Desmedt, Prof., 185.
 Dessau, Bernhard, 50. 184. 388.
 Dessoff, Gretchen, 121.
 Dessoff, Otto, 56. 158.
 Dessoir, Susanne, 51. 52. 190.
 Destouches, A. C., 126.
 Deuerlein, Café, 10.
 Diabelli, Antonio, 155. 158. 159.
 Diburtz, Georg Merin, 51.
 Diebold, Johann, 40.
 Diederichs, Eugen, 144. 191.
 Dickmann, Elisabeth, 321.
 Diemer, Louis, 121.
 Diener, Fritz, 110.
 Diepenbrock, Alphons, 320.
 Dietrich, Fritz, 114. 385.
 Dimano, Adolf, 313.
 v. Dittersdorf, Karl, 56. 62. 309. 310. 318.
 Dobbert, Pauline, 59. 188.
 Döbereiner, Christian, 125.
 Doenges, Paula, 124. 187.
 v. Dohnányi, Ernst, 56. 59. 123. 183. 391.
 Dohrn, Georg, 119. 319.
 Dolenga-Grabowska, E., 59.
 Domergue, Chr., 60.
 Dömpke, Gustav, 196. 197.
 Donizetti, Gaetano, 44. 259.
 Dopper, Cornells, 385.
 Dorfmueller, Franz, 60.
 Dornbusch, Max, 316. 317.
 Dörner, Hans, 189.
 Douglas, Joyce, 319.
 Drach, Paul, 113.

- Draeseke, Felix, 38. 362.
 Draghi, Antonio, 306.
 Dramsch, Gustav, 309.
 Dreпка, Rudolf, 54.
 v. Dresser, Marcia, 328.
 Drewett, Norah, 47.
 Drosdow, Wladimir, 327.
 Drouker, Sandra, 60.
 Dubois, Léon, 108 („Edenié“. Uraufführung in Antwerpen).
 Dubois, Théodore, 50.
 Dugazen (Sängerin) 339.
 Dukas, Paul, 57. 61. 325.
 Dülfers, Martin, 311.
 Dumenil (Sängerin) 346.
 Dumont-Lindenber, Luise, 120.
 Dumoulin (Tänzerin) 342.
 Duncan, Isadora, 325.
 Dunhill, Thomas, 58.
 Dunkl, Joh. Nep., 6.
 Dunn, John Petrie, 321.
 Dupont, Gabriel, 179 („La Farce du Cuvier“. Uraufführung in Brüssel). 392.
 Dürck, Dorothea, 60.
 Dürer, Albrecht, 69.
 Durigo, Ilona, 52. 121.
 Durmann (Sängerin) 112.
 v. Dusch, A., 55.
 Dussek, Joh. Ladislaus, 294.
 Dux, Claire, 310.
 Dvořák, Anton, 48. 51. 55. 58. 59. 108. 114. 116. 123. 124. 183. 189. 288. 321.
 van Dyck, Ernest, 392.
 Easton, Florence, 180.
 Ebner, Ottilie, 10.
 Ebner, Dr., 10.
 Eccard, Johannes, 195.
 Eck, Hermann, 112.
 Eckardt, Ludwig, 78.
 Eckert, Emil, 53.
 Eckhard (Geigerin) 127.
 Ecole de chant choral (Paris) 60.
 van Eeden, Frederik, 238.
 van den Eeden, J., 43 („Rhena“. Uraufführung in Brüssel).
 Egenieff, Franz, 118. 199. 369. 380.
 Eger, Paul, 316.
 Egidi, Arthur, 120. 388.
 Ehlers, Paul, 196.
 Ehrenberg, Carl, 124.
 v. Eichendorff, Joseph Frhr., 117. 235.
 Eichholz, Vera, 381.
 Eichhorn, Karl, 190.
 Eisenberger, Severin, 386.
 Eisner, Bruno, 50.
 Eitner, Robert, 351.
 Eldridge, Alice, 50.
 Elgar, Edward, 56. 57. 128. 385.
 Elischer 6.
 Ellenberger, Frl., 123.
 Ellger, Hilde, 322. 323.
 Ellinger, Gustav, 351.
 Elman, Mischa, 52. 57. 59. 62. 126. 188. 323.
 Elsaesser, Ernst G., 54.
 vom Ende, H., 38.
 Eneri, Irene, 188. 327.
 Enesco, Georges, 49. 116. 117. 325.
 Engel, Eduard, 252.
 Engelsmann, Walter, 175.
 Englerth, Gabriele, 179.
 Enna, August, 111.
 Epstein, Lonny, 53. 125. 271.
 Erb, Karl, 182.
 Erhard-Sedlmaier, Josephine, 110.
 Erlanger, Camille, 113.
 Erler-Schnaudt, Anna, 318. 320. 324. 390.
 Ermath, Melanie, 181.
 Ermold, Ludwig, 311.
 Ernest, Gustav, 49.
 Ernst August, Herzog v. Weimar, 24.
 Ernst, H. W., 302.
 v. Eschenbach, Wolfram, 88.
 Eschke, Max, 50.
 Essek, Paul, 63.
 Esterházy, Graf, 157.
 d'Estournelles de Constant, Jean, 60.
 Ettinger, Max, 125.
 Eulambio, Michele A., 313 („Ninon de Lenclos“. Uraufführung in Leipzig).
 Evans, Edith, 180.
 Everts, E., 122.
 van Eweyk, Arthur, 183.
 van Eyck, Hubert, 68.
 van Eyck, Jan, 68.
 van Eyken, J. A., 388.
 Faas, August, 179.
 Fabricius, Julie, 48.
 Fährmann, Hans, 57.
 Fairbairn (Regisseur) 180.
 Faißt, Clara, 55. 115.
 Falk, Richard, 380.
 v. Falken, Maryla, 179.
 Fall, Leo, 179.
 Fanelli, Ernest, 125. 126. 324.
 v. Fangh, Freyda, 110.
 Farinelli (Kastrat) 334. 346.
 Faßbänder, Hedwig, 124.
 Faßbänder, Peter, 111. 124.
 Fauré, Gabriel, 53.
 Favart 309.
 Favre, Walter, 381.
 Fay, Maude, 51. 112.
 Fehrs, Joh. Hinrich, 306.
 Feinhals, Fritz, 318.
 Feis, O., 64.
 Feld, Heinrich, 189.
 Fellwock, Ottilie, 316.
 Fenton, Wilhelm, 56. 114. 318. 320. 324. 390.
 Ferrari, Benedetto, 338.
 Ferrari, Gabrielle, 314.
 Ferri, Baldassare, 346.
 Fest, Max, 116. 318. 389.
 Feuerbach, Anselm, 73.
 Feuerlein, Ludwig, 122.
 Feuermann, Siegmund, 118.
 Fichtner, Hermine, 312.
 Fiebach, Otto, 196.
 Field, Flora, 118.
 Fink, Mitzi, 111.
 Fink-Garden 120. 387.
 Finken (Sängerin) 55.
 Fischer, Albert, 386.
 Fischer, Richard, 182. 369.
 Fischer, Walter, 184.
 Fischer-Maretski, Gertrud, 50. 188. 321.
 Fister, R., 187.
 Fitelberg, Gregor, 382.
 Fitzner-Quartett 48. 183.
 Fladnitzer, Luise, 381.
 Flaubert, Gustave, 36. 37.
 Fleck, Fritz, 185.
 Fleisch, Max, 121.
 Flesch, Carl, 52. 58. 125. 182. 185. 190. 385. 387.
 Fleury (Flötist) 57.
 v. Floch-Reyhersberg, Dr., 10.
 Flockenhaus, Ewald, 53. 388.
 v. Flotow, Friedrich Frhr., 347. 392 (Bild).
 Fontana, Julius, 376.
 Fontane, Theodor, 106.
 Forchhammer, Ejnar, 96. 328.
 Forsell, John, 108.
 Först, H. D., 322.
 Förstel, Gertrude, 56. 114. 127. 318. 320. 324. 388. 390.
 Förster, Anton, 261.
 Förster, Friedrich, 349. 351. 392.
 Foster, Stephen, 288.
 France, Anatole, 257.
 Francillo-Kaufmann, Hedwig, 180. 314.
 Franck, César, 51. 53. 59. 60. 61. 62. 63. 119. 122. 126. 183. 185. 188.
 Franck, Melchior, 306.
 Frank, Mathieu, 46.
 Fränkel, Ludwig, 309.
 Franko, Sam, 118.
 Franz, Robert, 48. 184. 375. 378.
 Franz v. Assisi 126.
 Frauenchor, Dessoff'scher, 121.
 Frauenchor (Straßburg) 328.
 Frauen-Terzett, Deutsches, 48.
 Frederichsen, Ellen, 51.
 Freese, Martha, 322.
 Freie Presse, Neue, 263.
 Frescobaldi, Girolamo, 40.
 Freudenberg, Günther, 119.
 Frey, Emil, 59. 120. 121. 126.
 Fried, Oskar, 49. 59. 116. 117.

- Fried, Richard, 327.
 Friedberg, Carl, 53. 62. 125.
 187. 321. 328.
 Friedenthal, Albert, 104.
 Friedländer, Max, 23. 50. 156.
 Friedman, Ignaz, 123.
 Friedmann, Otto, 39.
 Friedrich der Große 24. 150.
 336. 340.
 v. Friemann, Witold, 124.
 Fried-Lanquillon, Doria, 125.
 v. Frimmel, Theodor, 173. 255.
 Frischen, Josef, 187.
 Fritz, Reinhold, 182.
 Froberger, Joh. Jakob, 306.
 Frodl, Karl, 327. 328.
 Fröhlich, Alfred, 44. 45. 311.
 Frostick (Konzertmeister) 181.
 Fröhau, A., 318.
 Fuchs, Anton, 382.
 Fuchs, Carl, 102. 197. 293.
 Fuchs, Georg, 382.
 Fuchs, Johann, 6.
 Fuchs, Joh. Nep., 155. 309.
 Fuchs, Richard, 320.
 Fuchs, Robert, 6.
 Fuller, Lote, 325.
 Funck, Therese, 51. 182.
 Furger, Max, 120.
 Fürstenau, Moritz, 332.
 Fußberg, Gustav, 326.
 Fux, J. J., 340.
 Gabrilowitsch, Ossip, 48. 125.
 189.
 Gade, Niels W., 123. 178. 327.
 Gachde, Wanda, 31.
 Gaertner, Walter, 313.
 Gainsborough, Thomas, 71.
 Galston, Gottfried, 126.
 Ganz, Rudolph, 54. 63. 115.
 Gardiner, Balfour, 323.
 Gardini, Berta, 380.
 Gareis, Josef, 312.
 Gärtner, Marie, 58. 317.
 Gärtner 375.
 Gastoldi, G. G., 189.
 Gates, Lucy, 110.
 Gautier, Théophile, 125. 344.
 381.
 Gay, John, 334.
 Gazette Musicale 240. 245.
 Gebauer 323.
 Gédalge, André, 126.
 Gehwald, Bernhard, 118.
 Geibel, Emanuel, 72.
 Geiger, Antonie, 50. 323.
 Gels, Josef, 381.
 Geiße-Winkel, Elfriede, 322.
 Geiße-Winkel, Nicola, 47. 114.
 123. 318. 390.
 Gelbart, Fanny, 183.
 Genelli, Bonaventura, 78.
 Gentner, Karl, 312.
 Gentner, Max, 53.
 Gentz, August, 116. 118.
 Georg, Fürst von Eisenach, 23.
 Georg Ludwig, Kurfürst von
 Hannover, 23.
 Georg Wilhelm, Herzog zu
 Celle, 23.
 Georges, Alexandre, 119. 127.
 Gerhäuser, Emil, 62. 113. 182.
 Gernsheim, Friedrich, 187. 321.
 Gérardy, Jean, 48. 182.
 Gerhart, R., 44.
 Gesangverein, Akademischer
 (Wien), 176.
 Gesangverein, Basler, 115.
 Gesangverein, Bürgerlicher
 (Jena), 122.
 Gesangverein, Deutscher (Brü-
 sel), 387.
 Gesangverein, Duisburger, 320.
 Gesangverein der Eisenbahn-
 beamten (Wien) 127.
 Gesangverein, Kieler, 322.
 Gesangverein, Kotzolt'scher, 50.
 Gesangverein, Neuer (Danzig),
 187.
 Gesangverein der Staats Eisen-
 bahnbeamten (Dresden) 120.
 Gesangverein, Zeißscher, 122.
 Gesangsvereinigung zur Beför-
 derung der Tonkunst (Amster-
 dam) 320.
 Gesellschaft alter Instrumente
 (Paris) 126.
 Gesellschaft, Musikalische (Dort-
 mund), 120. 388.
 Gesellschaft, Musikalische (Kiel),
 322.
 Gesellschaft, Musikalische (Köln),
 56. 123.
 Gesellschaft der Musikfreunde
 (Berlin) 116.
 Gesellschaft der Musikfreunde
 (Wien) 155. 159.
 Gesellschaft, Philharmonische
 (Paris), 61.
 Gesellschaft, Marie, 324.
 Geßner, Franz, 184.
 Gewandhauschor (Leipzig) 318.
 Gewandhaus-Konzerte (Leipzig)
 56. 124. 149.
 Geyer, Steff, 390.
 Giardini, F., 178.
 Gibbons, Orlando, 306.
 Glierten, Signe, 50.
 Giesen, Karl, 322.
 Gille, Karl, 187.
 Gilly (Sängerin) 315.
 Giorgione 71.
 Gjertsen, Beatrice, 113.
 Gladitsch, Elly, 381.
 Glasenapp, C. Fr., 258.
 Glass, Loula, 388.
 Glazounow, Alexander, 53. 59.
 61. 62. 123. 189. 326.
 Gieß, Julius, 328.
 Glère, Reinhold, 188. 326.
 Glinka, Michael, 53.
 Gluck, Chr. W., 70. 125. 126.
 172. 179. 181. 267. 285. 309.
 314. 333. 337. 338. 341. 347.
 361.
 Glück, Gustav, 155.
 Gmelner, Luise, 56. 121.
 Gmür, Rudolf, 83.
 Godenne, Suzanne, 52.
 Godowsky, Leopold, 37. 50. 58.
 119. 121. 186. 321. 323. 391.
 Goethe, Joh. W., 14. 20. 47.
 72. 78. 110. 128. 147. 172.
 173. 176. 179. 243. 252. 257.
 267. 268. 269. 277. 317. 321.
 351. 390.
 Goette, Eduard, 119.
 Goette, Elfriede, 119. 388.
 Goetz, Berta, 184.
 Goetz, Hermann, 196. 312. 322.
 Goetze, Marie, 45.
 Gogol, Nikolaus, 311.
 Göhler, Georg, 56. 121. 317. 389.
 Goldenweiser, Alexander, 59.
 Goldoni, Carlo, 267.
 Goldmark, Karl, 286.
 Goldschmidt, Paul, 325. 387.
 Göllrich, Josef, 46. 111.
 Goltber, Wolfgang, 19.
 Goltz, Alfred, 312.
 v. d. Goltz, Georg Frhr., 109
 („Witichis". Uraufführung in
 Chemnitz). 310.
 de Goncourt, E., 347.
 van Gorkom, Jan, 181.
 Gorodezki 326.
 Görres, Josef, 160.
 Gorter, Albert, 45. 188. 309.
 Gothia (Graz) 186.
 Gottfried, Mönch, 374.
 Gottlieb, Eugen, 43.
 Gounod, Charles, 78. 314.
 Gouvy, Theodor, 327.
 Grabbe, Chr. Dietrich, 267.
 Grädener, Karl G. P., 40.
 Grahl, Maximilian, 381.
 Gralinger, Percy, 53. 115. 121.
 323. 385.
 Gram, Peter, 123.
 Grandaur, Franz, 271.
 Gräner, Paul, 53. 60.
 Graun, K. Heinrich, 337.
 Graves, Charles L., 103.
 Gregor, Hans, 114.
 Grolf, Martin, 105. 378.
 Groß, Anny, 312.
 Grétry, A. E. M., 58. 63. 335.
 338. 339.
 Grevenberg, Julius, 180.
 Grevesmühl, Genia, 62.
 Grevesmühl, H., 62.
 Grevesmühl-Quartett 62

- Grieg, Edvard, 37. 53. 57. 117. 121. 124. 127.
 Grift, Emil, 321.
 Grillparzer, Franz, 108.
 Grimm, Herman, 302. 303.
 Grimm, Gebrüder, 94.
 Grimm 160.
 Grimm-Mittelmann, Berta, 46. 56. 110. 187. 387.
 Grisi, Giulia, 332.
 Grosi (Librettist) 382.
 Groß, Carl, 110.
 Grümmer, Paul, 187. 190.
 Grümmer, Wilhelm, 113.
 Grün, Carl, 13.
 Grünberg, Max, 183.
 Grünewald, Matthias, 69.
 Grünfeld, Alfred, 190. 391.
 Grünfeld, Heinrich, 50.
 Grüninger, Carl, 257.
 Grunsky, Karl, 39.
 Grunwald, Richard, 48.
 Grützmacher, Friedrich, 40.
 Gryphius, Andreas, 107.
 Grzymala, Albert, 377.
 G'schrey, Richard, 122. 125.
 de Guaita, Carlo, 50. 183.
 Guglielmi, Pietro, 341.
 Guhr, K. W. F., 302.
 Guilmant, Alexandre, 185.
 Guinlan, Thomas, 181.
 Guinlan-Opera-Company 181.
 Gulbranson, Ellen, 316.
 Gülzow, Adalbert, 50.
 Gumpert, Julian, 56.
 Gunning, Nella, 183.
 Gunsbourg, Raoul, 111. 112.
 Gunst, Eugen, 59.
 Günther-Braun, Walter, 46. 112. 390.
 Günther-Vetter, Else, 380.
 Gura, Hermann, 59. 62. 122. 123. 186. 190. 318. 380.
 Gura-Hummel, Annie, 311.
 Gürtler, Hermann, 120.
 Gürzenich-Konzerte (Köln) 123. 187.
 Guszalewicz, Alice, 311. 313.
 Gütersloh, Alice, 316.
 Guttmann, Wilhelm, 36. 48.
 Gutzmann, Hermann, 103. 104.
 Gye (Impresario) 333.
 de Haan - Manifarges, Pauline, 62. 185. 321. 387.
 de Haan, Willem, 185.
 Haas, Joseph, 42. 178. 190. 200. 239 (Bild). 368.
 Habenicht, Walter, 322.
 Haberkorn, Magda, 190.
 Habert, Joh. Ev., 307.
 Hadenfeldt, Lilly, 55.
 Hachner, P. E., 183.
 Hafgren-Waag, Lilly, 46. 316.
 Hagel, Richard, 109.
 Hagen, Adolf, 52.
 Hagen, Otfried, 109.
 Hahn, Reynaldo, 315. 392.
 Hajak, Prof., 388.
 v. Haken, Max, 120.
 Hallensleben, Erna, 179.
 Hallwachs, Carl, 123.
 Halm, August, 324.
 Hamann-Quartett 387.
 Hambourg, Mark, 53. 57. 58. 185. 325.
 Hammer, Birger, 50.
 Hammer (Sänger) 127.
 Hammerschmidt, Andreas, 306.
 Händel, Georg Friedrich, 52. 56. 58. 60. 63. 69. 70. 76. 122. 123. 148. 172. 173. 178. 322. 325. 334. 346. 347.
 Hanfstaengl, Erich, 45. 53. 311.
 Hansen-Schultheß, Claire, 113.
 Hanslick, Eduard, 13. 196.
 Hardt, Ernst, 313.
 Harmonie (Zürich) 124.
 Harrison, Beatrice, 60. 118. 121. 125. 128. 188.
 Harrison, May, 60. 118. 121. 125. 128.
 Harrison, Theodore, 55. 59. 120. 122. 185.
 Hartmann, Georg, 110.
 Hartmann, J. P. E., 327.
 Hartmann von Konstanz, Bischof, 374.
 Harty, Hamilton, 57.
 Harzen-Müller, N., 388.
 Hasse, Joh. Adolph, 285. 332. 334. 347.
 Hasse, Karl, 189.
 Hasse-Bordonio, Faustina, 332.
 Hassler, Hans Leo, 306.
 Haßler, Walter, 125.
 Hastungscher Knabenchor (Berlin) 318.
 Hatto (Sängerin) 314.
 Hauer, Josef, 10.
 Hauptmann, Gerhart, 61. 200.
 v. Hausegger, Siegmund, 54. 59. 114. 116. 117. 119. 185. 322.
 Hauser, Miska, 178.
 Hausmann, Karl, 39.
 ten Have, Jan, 126.
 Havemann, Gustav, 124.
 Haydn, Joseph, 56. 59. 69. 75. 115. 117. 122. 123. 124. 125. 184. 185. 187. 189. 254. 318. 319. 322. 323. 324. 386. 388.
 Haydter, Alexander, 114.
 Haym, Hans, 53. 388.
 Headly, Henry, 61.
 Hebbel, Friedrich, 107.
 Heber, Richard, 51.
 Heckenast, Gustav, 5.
 Heddy (Sängerin) 114.
 Heermann, Hugo, 319.
 Hegar, Friedrich, 120. 121.
 Hegar, Johannes, 185. 321.
 Hegedüs, Ferencz, 323.
 Hegner, Anna, 200. 369.
 Hegyesi, Lotte, 52.
 Heidegger (Impresario) 334.
 Heidrich, Maximilian, 52.
 Heim, Emmy, 128.
 Heim, Melitta, 46. 180. 186.
 Heim, Victor, 391.
 Heine, Heinrich, 36. 37. 53. 345. 380.
 Heinemann, Ernst, 271. 273.
 Heinemann-Marcks (Pianistin) 119.
 Heinrichshofen's Verlag 229.
 Heinse, J. J. W., 337.
 Heinze, Viktor, 319.
 Heise, Peter, 327.
 Hekking, Gerard, 61. 188. 320.
 Hell-Achilles (Sängerin) 322.
 Heller, Stephen, 306.
 Heller (Theaterdirektor) 314.
 Heller-Halberg, Friedrich, 380.
 Helling, Ilse, 124.
 v. Helmholtz, Hermann, 305.
 Henipel, Frieda, 179.
 Hendrich, Hermann, 76.
 Henessy, Svan, 308.
 Henke, Waldemar, 310.
 Henrichsen, Roger, 184.
 Henrion, Théophile, 50. 323.
 Henriques, Fini, 327.
 Henschel, Georg, 61.
 Hensel, Fanny, 47. 77.
 Hensel, Heinrich, 312.
 Hensel-Schweitzer, Elsa, 189. 324.
 Herbeck, Johann, 155. 159.
 Hermann, Amalie, 125.
 Hermann, Agnes, 316.
 Hermann, Fr., 178.
 Hermann, Hans, 119.
 Hermann, Paul, 119.
 Herrmann, Louis, 45.
 Herrmann 40.
 Herold, Kurt, 56.
 Herold, Wilhelm, 46. 110. 180.
 den Hertog (Dirigent) 114.
 Hervey, Arthur, 323.
 Hesse, Richard, 324.
 Heß, Willy, 49. 116. 123.
 Heß van der Wyk, Theodor, 321. 322.
 Heß-Quartett, Alfred, 48. 323.
 Heuberger, Richard, 38. 45. 324.
 Heuschen, Eugen, 180.
 Hewitt, Maurice, 126.
 Heyl, Nelly, 46.
 Heyland, Arthur, 322.
 Heyse, Paul, 41.
 Hickler, Lilly, 52.
 Hidalgo (Sängerin) 112.
 Hierl-Deronco, Prof., 382.

- Hildebrand, Camillo, 387.
 Hildebrandt, Gudrun, 179.
 Hilgermann, Laura, 114. 384.
 Hill, Tilla, 187. 385. 388.
 Hiller, Ferdinand, 187. 243.
 v. Hillern-Flinsch, Anita, 115.
 Hinze-Reinhold, Bruno, 52. 190.
 Hirsch, Kari, 189.
 Hirt, Fritz, 60. 122. 124. 324.
 Hirt, Luise, 120.
 Hirth, Friedrich, 378.
 Hitzelberger (Bratschist) 60.
 Hitzig, J. E., 352. 392.
 Hjertstedt, Ebba, 183.
 Hoch'sches Konservatorium 321.
 Hock-Quartett 53.
 Høeberg, Albert, 111.
 Høeberg, Georg, 327.
 Hoehn, Alfred, 54. 117. 190.
 Hoesick, Ferdinand, 36. 377.
 van der Hoeven, Cato, 183.
 Hofbauer, Rudolf, 384.
 Hof- und Domchor, Kgl. (Berlin),
 47. 58. 182.
 Hoffmann, Elisabeth, 53. 118.
 Hoffmann, E. T. A., 39. 127.
 213. 246. 247. 268. 269. 271.
 272. 313. 341. 349 ff (E. T. A.
 H.'s letzte Komposition). 392
 (Bilder).
 Hoffmann von Fallersleben, A.
 H., 42. 375.
 Hofkapelle (Altenburg) 56.
 Hofkapelle (Dessau) 388.
 Hofkapelle (Karlsruhe) 55. 187.
 390.
 Hofkapelle (Mannheim) 390.
 Hofkapelle (Münchingen) 63. 117.
 122. 123. 322.
 Hofkapelle (München) 60.
 Hofkapelle (Stuttgart) 62. 190.
 Hofkapelle (Weimar) 190. 390.
 Hofmann, Alois, 110.
 Hofmann, Karl, 383 („Lully“.
 Erstaufführung in Wien).
 Hofmüller, Max, 46. 317.
 Hoforchester (Darmstadt) 52.
 Hoforchester (München) 125. 324.
 Hoforchester (St. Petersburg) 61.
 327.
 Hoftheaterkonzerte (Dresden) 52.
 120. 319.
 Hoftheaterkonzerte (Schwerin)
 190.
 Hoftheaterkonzerte (Wiesbaden)
 63.
 Höhne, Alfred, 386.
 Holbrooke, Joseph, 58.
 Holstein, Friedl, 62.
 Holm, Emil, 45.
 v. Holthoff-Faßmann, Wilhelm,
 312.
 Holtschneider, Carl, 120. 388.
 Holz, Arno, 36.
 Hönig, Anna, 158.
 Hoppen, Rudolf, 56. 123.
 Horn, Camillo, 125. 320.
 v. Hornbostel, Erich, 289. 378.
 Horovitz-Barnay, Ilka, 11. 12.
 Hostater, Julia, 126. 127.
 Howard, Kathleen, 110. 122.
 Hrabanus Maurus 317.
 Hroswitha von Gandersheim 268.
 Huber, Anton, 60.
 Huber, Hans, 50. 60. 122.
 Huberman, Bronislaw, 119.
 Hubert, Carolin, 56.
 Hübner, Georg, 54.
 Huch, Ricarda, 307.
 Hugo, Victor, 36. 245. 288. 391.
 van Hulst, Karel, 313. 314.
 Hummer (Violoncellist) 7. 8. 9.
 Humperdinck, Engelbert, 309.
 310. 312. 316. 381. 383.
 Huneke, James, 36. 37.
 Hunold, Erich, 45.
 Huppertz, Gottfried, 312.
 Hüsken-von Szekrényessy, Nusi,
 119.
 Hüttenbrenner, Josef, 154.
 Hüttner, Georg, 120.
 Igumnow, Constantin, 61.
 Illing, Arthur, 316.
 Inderau, Hermann, 386.
 d'Indy, Vincent, 47. 61. 121. 325.
 358. 359.
 Ingenhoven, Jan, 115. 200. 239
 (Bild). 368.
 Instrumentalverein (Aachen) 114.
 Ippolitow-Iwanow, Michael, 57.
 385.
 Iracema-Brügelmann, Hedy, 47.
 311.
 Irrgang, Bernhard, 47. 182.
 Islaub, Hans, 181.
 Isola, Gebrüder, 315.
 Jack'l, Lisa, 50.
 Jadassohn, S., 38.
 Jadowker, Hermann, 314.
 de Jager, John, 322.
 Jäger, Elisabeth, 50.
 Jäger, Martha, 53.
 Jäger, Rudolf, 187.
 Jahn, F. L. 349.
 Jahn, Otto, 274. 277. 280. 282.
 Jahn-Ruban, Anna, 188.
 Jalowetz, Heinrich, 316.
 Janotha, Natalie, 36.
 Janssen, Julius, 388.
 Jaques-Dalcroze, Émile, 131 ff
 (J.-D. und seine Bestrebungen).
 175. 191. 200. 324.
 Jaques-Dalcroze, Nina, 60.
 Jarno, Georg, 312.
 Jébin, Léon, 112.
 Jellouschegg, Adolf, 381.
 Jensen, Adolf, 48. 54. 70. 125.
 291.
 Jensen, Gustav, 38.
 Jeritza, Mizzi, 114.
 Jessen, Hermann, 186.
 Jessen, Jarno, 71.
 Jessen, Walter, 319.
 Joachim, Amalie, 257.
 Joachim, Johannes, 302.
 Joachim, Joseph, 5. 114. 125.
 302. 303.
 Jochimsen, Hugo, 387.
 Johann Ernst III., Herzog von
 Weimar, 23. 24.
 Johanneen, Heinrich, 321. 322.
 Jomelli, Nicola, 332. 347.
 Jones, Edward, 288. -
 Jones, William, 288.
 Josephson, Walther, 320.
 Jovelli, Minna, 312.
 Jungdeutscher Verlag Kurt
 Fliegel & Co. 213.
 Junker-Burchardt, Marga, 182.
 Junne, Otto, 235.
 Juon, Paul, 48. 51. 200. 239
 (Bild). 368.
 v. Káan, Heinrich, 189.
 Kaehler, Willibald, 182. 190.
 Kaempfert, Anna, 54. 62. 185.
 320. 385. 386.
 Kaempfert, Max, 121.
 Kahn, Robert, 48. 118. 185.
 Kaiser, Alfred, 43. 309. 310. 311.
 Kaiser, Georg, 175.
 Kaiser, Ludwig, 383.
 Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-
 kirchenchor (Berlin) 184.
 Kalbeck, Flore, 128. 391.
 Kalbeck, Max, 3. 4. 5. 7. 10.
 310.
 Kalischer, Alfr. Chr., 173. 255.
 Kalkbrenner, Chr., 306.
 Kammermusik-Abende, Volks-
 tümliche (Jena), 122.
 Kammermusikfest, Dänisches
 (Schwerin), 327.
 Kammermusik-Vereinigung, Neue
 (München), 60.
 Kämpf, Karl, 117. 176.
 Kamtschatoff, Boris, 318. 321.
 324.
 Kant, Hermann, 109.
 Kanti, Gustav, 173.
 Kapelle, Kgl. (Berlin), 47. 116.
 182.
 Kapelle, Kgl. (Dresden), 52.
 185. 320.
 Kapelle, Kgl. (Hannover), 187.
 Kapelle, Kgl. (Kassel), 56. 123.
 Kapelle, Kgl. (Kopenhagen), 56.
 Kapelle, Kgl. (Wiesbaden), 328.
 Kapelle, Symphonische (Moskau),
 188.
 Kapp, Julius, 128.
 Karajan, Prof., 13.
 Karasowski, Moritz, 377.

- Karg-Elert, Sigfrid, 40. 177. 388.
 Karl der Große 67.
 Karl V., Kaiser, 280.
 Karl VI., Kaiser, 340.
 Karłowicz, Mieczysław, 63.
 Karnbach, Ernst, 309.
 Karra 122.
 Karsch, Karoline Luise, 156. 160.
 Kaschowska, Felicia, 126.
 Kaschperowa, L., 327.
 Kase, Alfred, 181. 189. 381.
 v. Kaskel, Karl, 112.
 Kauffmann, Fritz, 58. 63.
 Kaufmann, Else, 120.
 Kaufmann, Lotte, 118. 124.
 v. Kaulbach, Wilhelm, 77.
 Kaun, Hugo, 117. 120. 185.
 Katoir, Georg, 59.
 Kayser, Ph. Chr., 172.
 Kedrow, N., 326.
 v. Keéri-Szántó, Imre, 50.
 Kehrein 375.
 Keiser, Reinhard, 347.
 Keldorfer, Maria, 388.
 Keller, F., 56. 123.
 Keller, Gottfried, 106.
 Keller, Hans, 111.
 v. Kellersperg, Anna, 186.
 Kellert-Trio 124.
 Kelly, F. S., 58.
 Kelter, Edmund, 191.
 Kemp, Barbara, 109.
 Kempter, Lothar, 124.
 Kern, Gustav, 48.
 Kerner, Stefan, 44.
 Kerntler, Jenő, 116. 119.
 Kerzin, Arkady, 59. 188.
 Kerzmann, Fritz, 309.
 Kessissoglu, Angelo, 123. 190.
 v. Keußler, Gerhard, 326.
 Kiefer, Heinrich, 185.
 Kiel, Friedrich, 62.
 Kienzl, Wilhelm, 110. 180. 181. 309. 310.
 Kierkegaard, S., 277.
 Kiesewetter, R. G., 289.
 Kimpel, Charlotte, 51.
 Kindler, Hans, 318.
 Kirchenchor (Jena) 122.
 Kirchenchor, Akademischer (Straßburg), 62.
 Kirchenchor, Evangelischer (Essen), 120.
 Kirchengesangsverein, Reblingscher, 58.
 Kirchhoff, Walter, 43. 180. 182. 316. 319.
 Kirchner, Elisabeth, 115.
 Kirchner, Hugo, 310.
 Kirschstein-Lenskaja (Sängerin) 326.
 Kiß, Johanna, 50.
 Kistler, Cyrill, 124.
 Kitaewa-Tal (Sängerin) 188.
 Kittel, Paul, 313.
 Kiurina, Berta, 384.
 Klatte, Wilhelm, 259.
 Klauwell, Otto, 38.
 Kleber, Richard, 39.
 Kleefeld, Wilhelm, 380.
 Klein, Margareta, 124.
 Klein, Walter, 391.
 Klein-Ackermann, Emilie, 124.
 v. Klencke, Karoline Luise, 156. 160.
 Klimek, Hedda, 321.
 Kliment, Wenzel, 316.
 Klindworth, Karl, 37.
 Klingenfeld, Heinrich, 324.
 Klinger, Max, 74. 75. 253.
 Klingler, Karl, 49. 328.
 Klingler-Quartett 57. 59. 115. 125. 318.
 Klopstock, Fr. G., 182.
 Klose, Friedrich, 53. 62. 319.
 Kluge, Albert, 120. 389.
 Klum, Hermann, 125.
 Klupp, A., 56.
 Knak, Gustav, 184.
 Knauer, Georg, 324.
 Knauer, Heinrich, 39.
 Knayer, C., 190.
 Knibbe-Thiel, Elise, 185.
 Knoch, Ernst, 181.
 Knorr, Iwan, 311 („Dunja“. Erst-aufführung in Frankfurt a. M.).
 v. Knorr-Jungk (Sängerin) 110.
 Knote, Heinrich, 56. 60. 118. 309.
 Knowles, Charles, 180.
 Knüpfer, Paul, 108. 182. 315.
 Knüpfer-Egli, Marie, 311.
 Kobreletka-Iljina (Sängerin) 188.
 Kobelt, Johannes, 177.
 Koch, Helene, 186.
 Koch, Hermann E., 389.
 Kochanski, Paul, 58.
 v. Köchel, Ludwig Ritter, 60. 178. 183.
 de Kock, Paul, 242.
 Koegel, Martin, 110.
 Koenen, Tilly, 56. 124. 184. 324.
 Köhler, Gertrud, 179.
 Köhler, Johannes, 55.
 Köhler, K., 186.
 Köhler, Louis, 195.
 Köhler, Wolfgang, 378.
 Kohmann, Anton, 124.
 Koller, Julius, 4. 6.
 König, Eberhard, 109.
 Konservatorium der Musik, Bendasches (Berlin), 319.
 Konservatoriums-Quartett (Dortmund) 120.
 Konzert, Akademisches (Jena), 149. 151.
 Konzerte, Philharmonische (Berlin), 115.
 Konzerte, Philharmonische (Bremen), 51. 184.
 Konzerte, Philharmonische (Freiberg i. S.), 186.
 Konzerte, Philharmonische (Hamburg), 54.
 Konzerte, Philharmonische (Leipzig), 124.
 Konzerte, Philharmonische (Prag), 189. 326.
 Konzertgesellschaft (Barmen) 386.
 Konzertgesellschaft (Elberfeld) 53. 388.
 Konzertgesellschaft für Chorgesang (München) 59. 324.
 Konzertkommission, Akademische (Jena), 122.
 Konzertverein (München) 60. 125.
 Konzertverein (Plauen i. V.) 390.
 Konzertverein (Wien) 128.
 Konzertverein, Dänischer, 388.
 Konzertverein für Kammermusik (Mannheim) 59.
 Konzertverein, Städtischer (Luzern), 124.
 Konzertvereinigung des Kgl. Hof- und Domchors (Berlin) 322.
 Konzertvereins-Orchester (Graz) 54. 186.
 Kopfermann, Albert, 351.
 Koptajew, A., 61. 326.
 Körner, Julie, 326.
 Körner, Theodor, 349.
 Korngold, Erich Wolfgang, 57. 118.
 Környei, B., 44.
 Kortschak, J., 186.
 Koß, Karl, 180.
 Kothe, Fanny, 60. 189.
 Kothe, Robert, 54. 60. 189. 322. 391.
 Krafft, Adam, 69.
 Kräbmer, Christian, 312.
 Kramer, Fritz, 123.
 Krasselt, Rudolf, 322.
 v. Kraus, Felix, 43. 53. 320. 385.
 v. Kraus-Osborne, Adrienne, 385.
 Krause, Emilie, 322.
 Krebs, Joh. Ludwig, 50.
 Krehl, Stephan, 38. 313.
 Krein, Alexander, 188.
 Kreis, Otto, 63.
 Kreisler, Fritz, 42. 53. 54. 56. 57. 58. 62. 63. 121. 185. 186. 189. 325. 385.
 Kreissle v. Hellborn, Heinrich, 154.
 Kretzschmar, Hermann, 332. 374.
 Kreubler, Dr., 386.

- Kreutzer, Leonid, 49. 53. 188. 369.
 Kricka, Jaroslav, 189.
 v. Kriwitzowa, Warwara, 49.
 Krocker, Elsa, 60.
 Kroegel, Arnold, 322.
 Kronacher, Else, 108.
 Kronke, Emil, 52.
 Krug-Waldsen, Josef, 58.
 Kruls, Josepha, 125.
 Krull, Emil, 46.
 Kruse (Geiger) 123.
 Kruse (Kassel) 56.
 Krzyzanowski, Rudolf, 256.
 Küchler-Weißbrod, Emmy, 185.
 Kücken, F. W., 380.
 Kugler 271.
 Kuhn-Brunner, Charlotte, 382.
 Kuhl-Dahmann, Ida, 187. 322.
 Kuhlau, Friedrich, 327.
 Kuhlborn, Heinrich, 386. 388.
 Köhling (Cellist) 123.
 Köhling (Kassel) 56.
 Kühnel, A., 125.
 Kullak, Theodor, 37.
 Kun, Cornelius, 43. 179.
 Kunitz (Geiger) 186.
 Künneke, Eduard, 382.
 Kunwald, Ella, 128.
 Kunwald, Ernst, 48. 318.
 Kunzen 56.
 Kupelwieser, Josef, 153.
 Kuper, Emil, 188.
 Kurssal-Konzerte (Wiesbaden) 63.
 Kurt-Deri, Melanie, 108. 315.
 Kusmitsch, Lotte, 383.
 Kusnezowa, Marie, 111. 315.
 Kusnezowski, Sergel, 59. 188. 326.
 v. Küstner (Hofrat) 159.
 Kutscherra, Elise, 127.
 Kutschka, G., 50. 116. 184. 200.
 Kutschbach, Hermann, 120. 185. 311. 320. 386.
 Kuyper, Elisabeth, 47.
 Kwast-Hodapp, Frida, 122.
 van Leer, Louis, 50. 116. 200.
 Labla, Maria, 314.
 Lachner, Franz, 75.
 Lacomte, Louis, 324.
 Lafayette 243.
 Lafto, Carl, 62. 324.
 Lähmann, Otto, 180.
 Lalo, Edouard, 320.
 Lamartine 245.
 Lambinon, Nicolas, 116. 119.
 Lambrechts-Vos, Anna, 63.
 Lambrino, Telemaque, 52. 56. 62.
 Lamensaie, H. F. R., 390.
 Lamond, Frederic, 53. 56. 57. 58. 121. 126. 185. 322. 391.
 Lamoureux-Konzerte 61. 126. 324.
 Lamoureux-Orchester 325.
 Lampe, Walther, 63. 125. 187. 190.
 Lampl, Helene, 118.
 Lancrot 70.
 Landmann, Arno, 122. 324. 188.
 Landowska, Wanda, 59. 122. 188.
 Lang, Josephine, 47.
 Lange, Hans, 44. 321.
 de Lange, Samuel, 63.
 Lange-Müller, P. E., 327.
 Langenhan-Hirzel, Anna, 125.
 Lapeyrette (Sängerin) 314.
 de Lara, Isidore, 315 („Naïf“). Uraufführung in Paris).
 Lassalle, Josef, 184.
 Lassen, Eduard, 179.
 Lattemann, Theodor, 185. 319.
 Laub, Ferdinand, 302.
 Laue, Adda, 118.
 Lauer-Kottler, Beatrix, 55. 181.
 Laugs, Robert, 120.
 Launhardt, Else, 388.
 Lauprecht-van Lammen, Mientje, 187. 327.
 Lautenbacher, Auguste, 312.
 Lavater, Joh. K., 173.
 Leber, Gottfried, 388.
 v. Ledebur, Carl Frhr., 351.
 Ledent, R., 310.
 Lederer, Felix, 46. 56. 314. 324.
 Ledwinka, Franz, 190.
 van Leeuwen, Ary, 186.
 Lefeuve-Quartett 61.
 Lefler-Burckard, Martha, 121. 311. 312. 386.
 Lohár, Franz, 309.
 Lehmann, Lilli, 121. 325.
 Lehrergesangsverein (Chemnitz) 387.
 Lehrergesangsverein (Dortmund) 120.
 Lehrergesangsverein (Dresden) 120.
 Lehrergesangsverein (Frankfurt a. M.) 121. 320.
 Lehrergesangsverein (Kiel) 321.
 Lehrergesangsverein (Mannheim) 323.
 Lehrergesangsverein (München) 59. 324.
 Lehrergesangsverein (Nürnberg) 189.
 Lehrergesangsverein (Osnabrück) 189.
 Lehrergesangsverein (Plauen i. V.) 390.
 Leichtentritt, Hugo, 260.
 Lejeune-Quartett 61.
 Leisner, Emmy, 189.
 Leisner, Johanna, 312.
 Leken, Guillaume, 116.
 Leman, Hugo, 108.
 Lemonnier, Camille, 108.
 Léna, M., 179.
 Lenau, Nikolaus, 267. 268. 269.
 v. Lenbach, Franz, 76.
 Lendvai, Erwin, 50. 200. 230 (Bild). 367. 387.
 Lentz-Thomsen, Lisbeth, 53.
 Leonardo da Vinci 71.
 Leoncavallo, Ruggiero, 310. 312. 337. 340.
 Leopold I., Kaiser, 340.
 Leopold, Fürst v. Anhalt-Cöthen, 24.
 Lepic, Germanus, 241. 242. 243. 244. 245.
 Leroux, Xavier, 392.
 Lert, Ernst, 181. 381.
 Lesing, Gotthold Ephraim, 268.
 Leßmann, Eva, 47. 57. 117. 182. 200. 369.
 Leßmann, Otto, 125.
 Lesueur, J. F., 340.
 Leuckart, F. E. C., 222.
 Leuer, Hubert, 114. 384.
 Levi, Hermann, 109. 271. 273. 274.
 Levin, Julius, 182. 183.
 Lévy, Lazare, 121.
 Leydhecker, Agnes, 115. 189. 320. 389.
 Lhotsky-Quartett a. Sevéik-Quartett.
 Liadow, Anatol, 48. 123. 319. 326.
 Liapounow, Sergel, 308. 326.
 Lieban, Julius, 310.
 Liebstock, Hans, 113.
 Liederhalle (Karlruhe) 187.
 Liederkrantz, Frankfurter, 121.
 Liederkrantz (Mannheim) 59.
 Liedertafel (Luxern) 124.
 Liedertafel (Mainz) 188.
 Liedertafel (München) 324.
 Liedertafel, Jüngere (Berlin), 349. 350. 351.
 Liensu, Rob., 230.
 Liepe, Emil, 182.
 van Lier, Jacques, 184.
 Lies, Otto, 200. 239 (Bild). 367.
 v. Liliencron, Rochus Frhr., 94 f (R. v. L. f.).
 v. Liliencron, Frhr. (Kriegskommissar), 94.
 Liljefors, Ruben, 286.
 Limbert, Frank L., 121.
 Lindberg, Helge, 60. 122. 125.
 Lindemann, Fritz, 118.
 Lindner, Edwin, 318.
 Lingenfelder-Stoer, Ada, 118.
 Linz, Eugen, 63.
 Lippe, Johanna, 60. 324.
 Lißmann, Eva Katharina, 387.

- Liszt, Cosima, 64.
 Liszt, Franz, 4. 36. 49. 50. 51.
 53. 54. 55. 56. 58. 59. 60.
 62. 76. 77. 78. 103. 114. 116.
 119. 120. 121. 122. 124. 175.
 186. 189. 190. 191. 192. 195.
 240 ff (Die soziale Lage der
 Musiker. Ein unbekannter
 Aufsatz F. L.'s). 302. 306.
 310. 312. 318. 321. 323. 324.
 353. 357. 361. 362. 376. 387.
 390.
 Livschütz, Raja, 327.
 Llewellyn, Vida, 186. 319.
 v. Lobkowitz, Fürst, 336.
 Lochner, Stephan, 69.
 Lodovico Moro 71.
 Loeffler, Ch. M., 287.
 Loevensohn, Marix, 50.
 Loewe, Carl, 42. 48. 53. 59.
 62. 70. 78. 122. 123. 187.
 318.
 Loewe, Margarete, 128. 391.
 Loewenfeld, Hans, 45. 381.
 Lohse, Otto, 179. 316.
 Loiseau-Quartett 61.
 Löltgen, Adolf, 44. 311.
 Loman, Alida, 386.
 Lombroso, Cesare, 37.
 London Symphony Orchestra 57.
 Lorenz, Alfred, 310. 312.
 Lortzing, Albert, 45. 111. 261.
 309. 348.
 Lothar, Rudolph, 45. 110. 112.
 181.
 Lothy, Blanche, 325.
 Loti, Pierre, 36.
 Lotti, Antonio, 332.
 Lotti, Santa, 332.
 Louis, Rudolf, 263.
 Louys, Pierre, 113.
 Löwe, Ferdinand, 60. 125. 324.
 Luca della Robbia 68. 128
 (Bilder).
 Lucky, Gertrude, 118.
 Ludwig I., König v. Bayern,
 159. 160.
 Ludwig II., König v. Bayern,
 337.
 Ludwig XIV., König v. Frank-
 reich, 310. 346.
 Ludwig XV., König v. Frank-
 reich, 346.
 Ludwig, Hans, 45.
 Ludwig, Max, 389.
 v. Lukasiewicz, Franz, 118.
 Lulli, J. B., 342.
 Lunn, Kirkby, 180.
 Luquin-Quartett 61.
 Luther, Martin, 67.
 Lütkemeyer, Prof., 181.
 v. Lützow, Adolf Frhr., 349.
 Lux, Friedrich, 10. 40.
 Luxemburg, Annie, 184.
 Lyra, J. W., 389.
 de Lys, Edith, 314.
 Lyser, Joh. Peter, 378.
 Maas, Gerhard, 125.
 Mac Dowell, Edward, 53. 118.
 124. 287. 288.
 Mac Grew, Rose, 109.
 Mackenzie, Sir Alexander, 323.
 MacLennan, Francis, 180.
 Madrigalchor (Kopenhagen) 388.
 Madrigal-Vereinigung, Barthsche,
 50.
 Madrigalvereinigung, Münchener,
 115.
 Magistretti, Luigi Maria, 48.
 Magny (Tänzer) 342.
 Maeterlinck, Maurice, 391.
 Mahlendorff, Bernhardine, 316.
 Mahler, Gustav, 51. 56. 59. 114.
 120. 121. 127. 185. 186. 257.
 271. 272. 317. 320. 322. 325.
 326. 359. 382. 385. 388. 390
 (M.-Fest in Mannheim).
 Maier, Paul, 108.
 Maikl, Georg, 127. 391.
 Maillart (Sängerin) 339.
 Malata, Oskar, 110. 310. 387.
 Malatesta, Martha, 118.
 Malcher, Prof., 186.
 Malibran, Maria, 243.
 Malischewski, W., 326.
 Malkin, Joseph, 116.
 Malling, Otto, 327.
 Mandelstam, Felix, 319.
 Mandl, Richard, 52. 56. 186.
 Manén, Joán, 62. 121. 122. 189.
 Mang, Karl, 310.
 Mang, Xaver, 391.
 Mannecke, Paula, 185.
 Mannschedel, Georg, 188. 189.
 Mannstädt, Franz, 52. 63. 328.
 v. Manoff, August, 46. 317. 328.
 Mantler, Ludwig, 38. 39.
 Männerchor (Luzern) 124.
 Männerchor (Manchester) 58.
 Männerchor ehemaliger Schüler
 des Königl. Domchors (Berlin)
 318.
 Männerchor, Leipziger, 389.
 Männergesangverein (Chemnitz)
 387.
 Männergesangverein, Deutscher
 (Prag), 326.
 Männergesangverein, Neuer
 Leipziger, 389.
 Mapelson (Impresario) 333.
 Marais, Marin, 342.
 Marak, Ottokar, 314.
 Marbach, Oswald, 391.
 Marcel, Lucille, 190.
 Maria Antonia Walpurgis, Kur-
 fürstin v. Sachsen, 47.
 Mario, Giuseppe, 332.
 Markowitsch (Sängerin) 61.
 Markus, Carl, 319.
 Marlitt, E., 152.
 Marlow, Christopher, 267.
 v. Marmont, Thea, 391.
 Marschalk, Max, 323.
 Marschner, Heinrich, 58. 110.
 179. 259. 303. 316. 381.
 Marsop, Paul, 256. 365. 368.
 389. 390.
 Marteau, Henri, 50. 123. 125.
 177. 178. 183. 185. 186. 188.
 190. 319. 386. 388.
 Marteau-Quartett 388.
 Martersteig, Max, 181.
 Martin, Karl Heinz, 281.
 Martinez 332.
 Martini, Padre, 42.
 Marty, Georges, 392.
 Marvel (Cellist) 327.
 Marx, A. B., 255.
 Marx, Joseph, 186. 200. 239
 (Bild). 369.
 Marx, Mizi, 45.
 Marx-Kirsch, Hedwig, 187.
 Mascagni, Pietro, 310. 357.
 Massenet, Jules, 111 („Roma“.
 Uraufführung in Monte Carlo).
 112. 126. 311. 313. 314. 392
 (Bild).
 Mattheson, Johann, 70. 347.
 Matthieu-Lutz (Sängerin) 315.
 Mau, Gertrud, 322.
 Maugan 345.
 Mauke, Wilhelm, 381 („Fanfre-
 luche“. Uraufführung in Mün-
 chen).
 Maupin (Sängerin) 345.
 Maurice, Pierre, 113. 119. 310.
 312.
 Mauthner, Eugen, 309.
 May, Florence, 3. 7.
 May, Steff, 381.
 Mayer, Friedrich, 128.
 Mayer, Karl, 110. 118. 190.
 Mayer-Mahr, Moritz, 50. 123.
 319. 323.
 Mayer-Reinach, Albert, 321.
 Mayerhofer v. Grünbühl, Ferdi-
 nand, 158.
 Mayerhoff, Franz, 387.
 Mayr, Richard, 127. 384. 391.
 Meader, Georg, 182.
 Medtner, Nikolaus, 188.
 Méhul, E. N., 339. 340. 342.
 Meißner, Arthur, 181.
 Meißner, Lorie, 323. 391.
 Meister, Ferdinand, 365.
 Melville, Marguerite, 117.
 Melzer, Josef, 119.
 Mendelssohn, Arnold, 106. 121.
 189.
 Mendelssohn Bartholdy, Felix,
 47. 53. 56. 58. 59. 63. 70.
 76. 77. 94. 119. 121. 126.

127. 173. 182. 190. 243. 292.
303. 307. 320. 321. 322. 376.
378. 386.
Mendson, Max, 380.
Mengelberg, Willem, 53. 57.
114. 120. 124. 317. 320.
Mensing, Max, 119.
Mérenié (Sängerin) 315.
Mergelkamp, Jan, 313.
Merian, Hans, 263.
Merikanto, Oskar, 60.
Merkel, Willy, 369.
Merowitsch, Alfred, 327.
Merrem, Grete, 381.
Merz, Viktor, 387.
Messenger, André, 314.
Messchaert, Johannes, 48. 116.
117. 121. 122. 128. 182. 318.
Mészáros, Emerich, 43.
Metastasio, Pietro, 332. 340.
Metropol-Theater (Köln) 45.
Metzger, Otilie, 56. 114. 185.
318. 320. 322.
Metz, Wladimir, 61.
Meyer, C. F., 106. 379.
Meyer, H., 188.
de Meyer, Pierre, 319.
Meyer-Helmund, Erik, 380.
Meyer-Quartett, Waldemar, 51.
Meyerbeer, Giacomo, 113. 243.
333. 337. 342. 381.
Meyrowitz, Selmar, 309.
Meytschik, Mark, 188.
Michelangelo 255. 357.
Michelson-Miklaschewskaja,
Irene, 327.
Mikorey, Franz, 180. 186. 259.
387. 388.
Mikorey, Max, 259.
Milandre (Komponist) 122.
Miller, William, 384.
Miller zu Aichholz 64.
Milliet, Paul, 314.
Mintler, Franz, 128. 190.
Möckel, Paul, 62.
Moeller, Theodor, 64.
Moest, Rudolf, 316.
Mogilewsky, Alexander, 184.
Möhl-Knabl, Marie, 59. 324.
Mohr, Signe, 127.
Molleré, J. B., 267. 315.
Molique, Bernhard, 40. 178.
v. Möllendorff, Dora, 56. 57.
Möller, Peder, 56.
Moór, Emanuel, 52. 121.
Mondouville, J. J. Cassanea, 342.
Monnaie-Theaterorchester 387.
Monsigny, P. A., 348.
Monteverdi, Claudio, 306.
Moran, Dora, 120.
Moreau, Fanchon, 346.
Moreau, Léon, 325.
Moret, Ernest, 57. 320.
Mörke, Eduard, 237. 378.
Mörke, Eduard (Kapellmeister),
180.
Moris, Maximilian, 43. 380.
Mornay, Susanne, 323.
Moray, Hermann, 316.
Morpain (Pianist) 325.
Mora, Richard, 199. 239 (Bild).
367.
Morschkäuser, Th., 53.
Mortelmans, Lodowijk, 114.
Mortier, Jane, 61.
Moscheles, Ignaz, 306.
Moser, Andreas, 302.
Moth, Paul, 56. 388.
Moths, Lilly, 46.
da Motta, José Vianna, 183.
de la Motte-Fouqué, Friedrich
Frhr., 352.
Mottl, Felix, 42. 55.
Motti-Faßbender, Zdenka, 46.
112.
Mourat, Joseph, 309.
Moussorgski, Modest, 59. 128.
Mouth, Marie, 123. 180.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 36.
37. 49. 54. 55. 56. 58. 59.
60. 62. 63. 69. 73. 75. 76.
108. 109. 115. 116. 119. 121.
122. 123. 124. 125. 127. 158.
172. 173. 178. 183. 185. 189.
244. 254. 263. 267. 268. 269.
270. 272. 278. 279. 280. 283.
285. 292. 293. 306. 309. 310.
311. 314. 315. 320. 321. 324.
341. 356. 380. 382. 388. 391.
Mozart-Verein (Darmstadt) 185.
Mozart-Verein (Dresden) 120.
Mracek, Joseph Gustav, 108
(„Der Traum“. Erstaufführung
in Berlin).
Muck, Carl, 385.
Müllemelster, Annie, 119.
Müller, Adolf, 388.
Müller, Franz, 185.
Müller, Georg, 157.
v. Müller, Hans, 392.
Müller, Josef, 187.
Müller, Karl, 324.
Müller, Otto Oskar, 111.
Müller, Wilhelm, 156.
Müller v. d. Ocker, Fritz, 111
(„Lurley“. Uraufführung in
Magdeburg).
Müller-Hartmann, Robert, 387.
Müller-Reichel, Therese, 51.
Münch, Ernst, 62. 327.
Munthe-Kaas, Elisabeth, 60. 121.
Muratore (Sänger) 112. 314.
315.
Muriello, B. E., 127.
Muzozewa-Wieniawska (Sän-
gerin) 59.
Museums-gesellschaft (Frankfurt
a. M.) 53. 120.
Musical Society (Johannesburg)
55.
Musikakademie (Hannover) 187.
Musikakademie (Zürich) 124.
Musikallische Volksbibliothek,
Leipziger, 389.
Musikfest, Geistliches (Frankfurt
a. M.), 320.
Musikfest, 1. Kurhessisches, 388.
Musikfest, 3. Lausitzer, 386.
Musikfest, 1. Lippisches, 388.
Musikfest, 88. Niederrheinisches,
385.
Musikgesellschaft, Allgemeine
(Basel), 115.
Musikgesellschaft, Internationale,
49. 147. 148. 325.
Musikgesellschaft, Kaiserl. Rus-
sische, 59. 61. 188.
Musikverein (Chemnitz) 387.
Musikverein (Darmstadt) 185.
Musikverein (Dortmund) 388.
Musikverein (Düsseldorf) 53.
Musikverein (Essen) 120.
Musikverein (Königsberg i. Pr.)
196. 323.
Musikverein (Kopenhagen) 56.
123.
Musikverein (Mannheim) 324.
Musikverein (Osnabrück) 189.
Musikverein (Warschau) 63.
Musikverein, Allgemeiner Deut-
scher, 174. 195 (Die Aufgabe
des A. D. M. im Osten Deutsch-
lands). 199 ff (Zum 47. Ton-
künstlerfest des A. D. M. in
Danzig). 241. 260. 365 ff (Das
47. Tonkünstlerfest des A. D. M.
in Danzig).
Muther, Richard, 71. 72.
Myaz-Gmeiner, Lula, 53. 54. 58.
123. 125. 182.
Nadler, Evelyn, 319.
Nagel, Albine, 179.
Napoleon I., Kaiser, 340.
Naprawnik, Emanuel, 184.
Nardini, Pietro, 58.
Nardow, Wladimir, 309. 380.
Nast, Minnie, 311. 319. 323.
Nebscher Männerchor 320.
Neisch, Margarete, 109.
Neitzel, Otto, 45. 53. 96.
Nerini 112 („Die letzte Prüfung“.
Uraufführung in Monte Carlo).
Neachdanowa, A., 59. 188.
Neue Zeitschrift für Musik 258.
Neuer Männergesangsverein
(Leipzig) 124.
Neugebauer-Ravoth, Käthe, 189.
Neumann, Alexander, 184.
Neumann, Angelo, 112. 261.
Neumann, Emilie, 153.
Neumann, Franz, 312.
Neumann, Mathieu, 121.

- v. Neumayer, Georg, 96.
 New Symphony Orchestra (London) 57.
 Ney, Elly, 52. 63. 190. 323.
 Niccolini, Giuseppe, 126.
 Nicholls, Agnes, 181.
 Nicodé, Jean Louis, 306.
 Nicolai, Otto, 196. 309.
 Nicolaus, Max, 391.
 zur Nieden, Margrit, 49.
 Nielsen, Carl, 56. 327.
 Niemann, Walter, 102. 103. 187. 188.
 Nieratzky, Georg, 320.
 Nietan, Hanns, 180.
 Nietzsche, Friedrich, 124. 269. 362. 376.
 Niggli, Arnold 36.
 Niggli, Fritz, 56. 63.
 Nigond, Edmond, 126.
 Nigrini, Valesca, 112. 326.
 Nikisch, Arthur, 54. 115. 325.
 v. Nivinski 122.
 Noblet (Tänzer) 342.
 Nodnagel, Ernst Otto, 196.
 Noordewier-Reddingius, Alida, 53. 114. 122. 184. 321. 387.
 Nordau, Max, 36. 37.
 Norden, Anna, 46. 317.
 Noren, Heinrich G., 50. 61. 199. 239 (Bild). 367.
 Noté (Sängerin) 112. 314. 315.
 Nottebohm, Gustav, 5. 10. 12. 13.
 Notz, Franz, 197.
 Nouveaux Concerts (Antwerpen) 114.
 Novak, Vitezslav, 189.
 Nowowieski, Felix, 386. 388.
 van Nyevels, Baron, 51.
 Ober, Margarete, 123. 310.
 v. Oberleithner, Max, 113 („Aphrodite“. Uraufführung in Wien).
 Obsner, G. E., 120.
 Obsner, Marie, 388.
 Ochs, Siegfried, 47. 59.
 Odenwald, Felix, 51.
 Offenbach, Jacques, 45. 113. 181. 312.
 aus der Ohe, Adele, 115.
 Öhler, Agnes, 54.
 Ohlhoff, Elisabeth, 47.
 Ohnesorg, Carl, 109.
 d'Oisly, Maurice, 180.
 Olenin d'Alheim, Marie, 59. 188.
 d'Ollone, Max, 320.
 Onslow, Georges, 243.
 Ontrop, Louis, 115.
 van Oort, Hendrik C., 115. 386.
 Oper, Flämische (Antwerpen), 108.
 Oper, Kgl. Ungarische (Budapest), 43.
 Opernchor, Kgl. (Berlin), 47.
 Opernhauskonzerte (Frankfurt a. M.) 121.
 Opernhausorchester (Graz) 186.
 v. Opiński, Henryk, 63.
 Oratorienchor, Neuer (Berlin), 183.
 Oratorien-Verein (Kassel) 123.
 Oratorien-Verein (Neukölln) 319.
 Oratoriumvereinigung, Christelijke (Amsterdam), 385.
 Oratoriumvereinigung, Koninklijke (Amsterdam), 386.
 Orchester, Philharmonisches (Berlin), 48. 49. 54. 116. 118. 165. 182. 318. 380. 387.
 Orchester, Philharmonisches (Bremen), 51.
 Orchester, Philharmonisches (Prag), 387.
 Orchester, Städtisches (Barmen), 386.
 Orchesterverein (Breslau) 119.
 Orchesterverein (Nürnberg) 189.
 Orchesterverein Berliner Musikfreunde 183.
 Orchesterverein, Frodlscher, 327.
 Orchesterverein, Neuer (München), 60.
 Orchesterverein, Riffischer, 327.
 Ordenstein, Heinrich, 55.
 Orlow, N., 188. 327.
 Orobio de Castro, Max, 324.
 Orpheus (Chemnitz) 387.
 Orpheus (Dresden) 120.
 v. d. Osten, Eva, 44. 387.
 v. d. Osten, Vally, 110.
 Ostermann, Arthur, 213.
 Oswald, Alfredo, 56.
 v. Othegraven, August, 324.
 Otterström, Thorwald, 327.
 Otto, Julius, 179.
 Pachler, Marie, 156.
 Paderewski, Ignaz, 63.
 Paër, Ferdinando, 336.
 Paësiello, Giovanni, 340.
 Paganini, Niccolò, 36. 59. 62. 322. 378.
 Palestrina, Pierluigi, 47. 78. 173.
 Pálffy, Ferdinand Graf, 152. 153.
 Palmengarten-Konzerte (Frankfurt a. M.) 121.
 Panthès, Marie, 52.
 Panzner, Karl, 53.
 Pâque, Désiré, 117.
 Parent-Quartett 61.
 Parker, Robert, 181.
 Parodi 111. 314.
 Patáky, Hubert, 119.
 Patorni, Regina, 126.
 Pauer, Max, 55. 125.
 Pauli, Max, 322.
 Paumgartner, Bernhard, 391.
 Pécour (Tänzer) 342.
 Péliissier (Sängerin) 342.
 Pembaur jr., Josef, 123. 189. 324.
 Pembaur, Karl, 52.
 Pennarini, Alois, 112. 316.
 Peréa, Emilio, 60.
 v. Perger, Richard, 3.
 Pergolesi, G. B., 122. 311.
 Peri, Jacopo, 306. 361.
 Périer, Jean, 315.
 Perosi, Lorenzo, 324.
 Perosi, Marziano, 382 („Pompeji“. Erstaufführung in Wien).
 Perron, Carl, 311. 315.
 Persinger, Louis, 49. 116.
 Persuis, Louis, 340.
 Peters, C. F., 105. 260.
 Peters, F. W., 55.
 Peters, Julius, 185.
 Peters, Musikbibliothek, 374.
 Petersen, John, 117.
 Peterson-Berger, Wilhelm, 185.
 Petit (Sängerin) 327.
 Petri, Egon, 58.
 Petri, Helga, 186.
 Petri, Henri, 389.
 Petri-Quartett 185.
 Petroff, Eugen, 185.
 Petschnikoff, Alexander, 121. 190. 199. 369. 387.
 Petschnikoff, Lili, 190.
 Peyer, Olga, 124.
 Pfitzner, Hans, 58. 60. 62. 118. 125. 184. 185. 257. 316. 317. 318. 383.
 Pfleger, Cécilie, 326.
 Philharmonic Society (London) 57. 323.
 Philharmonie (Hamburg) 54.
 Philharmonie (Leeds) 325.
 Philharmonie (Moskau) 59.
 Philharmonie (Straßburg) 327.
 Philharmoniker (Wien) 128.
 Philipp II., König v. Spanien, 280.
 Philipp V., König v. Spanien, 346.
 Philippi, Maria, 47. 53. 59. 115. 116. 121. 122. 123. 124. 184. 187. 386.
 Piastro, Michael, 327.
 Piatti, Karl, 40.
 Piccaver, Alfred, 326.
 Piccinni, Nicola, 338.
 Pick, Dr., 44.
 Pick-Fürth, Gusti, 190.
 Pickert, Adelheide, 199. 369. 380.
 Picrné, Gabriel, 60. 125. 126. 325. 392.
 Pincus, A., 117.
 Pinks, Emil, 123. 124. 190. 324.
 Pitt, Percy, 57. 323.
 Planer, R., 122.
 Plaschke, Friedrich, 56. 114. 320.

- Platania, Pietro, 47.
 Plato 132.
 Podolski, Leo, 50.
 Poensgen, Mimi, 111.
 Pohl, C. F., 13.
 Pohl, Wladimir, 188.
 Pokorny, Hans, 112.
 Pollak, Egon, 45. 181. 381.
 Pollak, Robert, 52. 121.
 Pollegge, Johanna, 54.
 Pomerantzew, J., 59.
 da Ponte, Lorenzo, 267. 269.
 270. 272.
 Poppen, H., 122.
 Popper, David, 8. 9. 379.
 Porpora, Nicolo, 334.
 Porst, Bernhard, 381.
 Posa, Oscar C., 54. 186.
 Post-Quartett, Brüder, 55.
 Pott, Therese, 62. 319.
 Pottgießer, Karl, 191.
 Potthof, Ernst, 184.
 v. Pozniak, B., 318.
 Praetorius, Ernst, 111.
 Praetorius, Michael, 306.
 Pratscher 186.
 Pree, August, 39.
 Preißmann, Stephanie, 180.
 Preller, Friedrich, 76.
 Preß, Josef, 51. 200.
 Preß, Michael, 51. 200.
 Preß-Maurina, Vera, 51.
 Preß-Quartett 369.
 Prill, Emil, 50.
 Prill, Paul, 324.
 Pringsheim, Heinz, 60.
 Prius, Henry, 200. 369.
 Privatmusikverein (Nürnberg)
 188.
 Prochaska, Pauline, 186.
 Prochaska, Viktor, 186.
 Prostean, Jan, 185.
 Prume, François, 302.
 Prüwer, Julius, 310.
 Puccini, Giacomo, 44. 46. 112.
 180. 181. 286. 287. 309. 310.
 311. 312.
 v. Pückler, Fürst, 351.
 Pudor, Heinrich, 36.
 Pugnani, Gaetano, 42.
 Pugno, Raoul, 53. 58. 190. 325.
 Purcell, Henry, 122. 174.
 Purnell, Winifred, 124. 125. 323.
 Pyle, Wynni, 186.
 Quanz, J. J., 346.
 Quartett, Philharmonisches
 (Hamburg), 321.
 Quartett, Städtisches (Straßburg),
 62.
 Quellinus 24.
 Raab, A., 323.
 Raabe, Peter, 113. 190. 390. 391.
 v. Raatz-Brockmann, Julius, 183.
 187. 321. 323. 388.
 v. Raatz-Brockmann, Muriel, 183.
 Rabl-Kristen, Hermine, 46.
 Rabot, Wilhelm, 180.
 Rachmaninoff, Sergei, 59. 60.
 120. 123. 188. 324.
 Racine, J. B., 257. 343.
 Radoux, Charles, 310 („On-
 delette.“ Uraufführung in
 Brüssel).
 Raff, Joachim, 60.
 Rahlwes, A., 186.
 Rahter, Daniel, 389.
 Rains, Léon, 52. 58. 311. 323.
 Ramann, Lina, 191 (Bild). 192.
 258.
 Rameau, J. Ph., 57. 63. 125.
 185. 333. 377.
 Ramrath, Conrad, 124.
 Ranalow, Frederick, 180.
 v. Ranke, Leopold, 94.
 v. Rappe, Signe, 386.
 Rappoldi, Adrian, 120.
 Rappoldi-Kahrer, Laura, 120.
 Rauscher, Hanna, 54.
 Rautenberg (Sängerin) 387.
 Ravel, Maurice, 58. 59. 122.
 185. 188. 325.
 Reber, Henri, 178.
 Rebner, Adolf, 187.
 Reemy, Maria, 52.
 Reemy, Tula, 52.
 Reger, Max, 41. 52. 56. 58. 60.
 63. 115. 117. 122. 123. 124.
 125. 127. 177. 185. 188. 189.
 190. 257. 322.
 Rehbaum, Theodor, 380.
 Rehbock, Fritz, 185.
 Reichardt, Gustav, 351.
 Reichardt, Joh. Friedrich, 160.
 172.
 Reichardt, Juliane, 47.
 Reichardt, Luise, 47.
 Reichenbach, Egon, 44.
 Reichert, Johannes, 387.
 Reichwein, Leopold, 55. 56. 179.
 181. 187.
 Reifner, Vincenz, 387.
 Reimann, Heinrich, 3.
 Reimers, Paul, 56.
 Reinecke, Carl, 62.
 Reinhold, Artur, 190.
 Reini, Josephine, 316.
 Reisch, Friedrich, 60.
 Reisinger, Franz, 110.
 Reißiger, K. G., 380.
 Reiter, Josef, 311. 324.
 Reitz, Fritz, 184.
 Reitz, Robert, 123.
 Rembrandt 78.
 Rémond, Fritz, 45.
 Renard, Marie, 392.
 Renner, Willy, 200. 239 (Bild).
 369.
 Repelaer van Driel, Jacoba, 121.
 Repky, O., 318.
 Resa, T., 41.
 Residentie-Orchester (Haag) 51.
 121.
 Résillot (Sängerin) 127.
 Reubke, Julius, 324.
 Reuß, August, 118.
 Reußner, Esajas, 306.
 Revers, H., 309.
 Rey-Caufrès (Pianistin) 61.
 Rheinberger, Joseph, 177.
 Rheinfeld, Marianne, 122. 125.
 324.
 Ribera, Antonio, 313.
 Ribier (Pianistin) 63.
 Ricci 332.
 Ricci Signorini, A., 107.
 Riccio, Antonio, 195.
 Richards, Lewis, 319.
 Richter, Eugen, 262.
 Richter, E., 387.
 Richter, Ernst Friedrich, 38.
 Richter, Ludwig, 70. 378.
 Richardi, Richard, 312.
 Rider-Possart, Cornelia, 48. 60.
 Riedel, Karl, 186.
 Riedelverein (Leipzig) 56. 318.
 389.
 Riedelverein (Plauen i. V.) 390.
 Riedl, Richard, 192.
 Riehl, W. H., 75.
 Riemann, Hugo, 37. 38. 102.
 255. 257. 290. 293. 306. 363.
 377.
 Ries, Elsa, 381.
 v. Riesenmann, Oscar, 59.
 Rietsch, Heinrich, 374.
 Rimsky-Korssakow, Nicolai, 57.
 188. 326.
 Rio, G., 180.
 Ripper, Alice, 187.
 Rischinsky, Jacob, 50. 323.
 Risler, Edouard, 51. 59.
 Ritter, Alexander, 119. 189. 262.
 Ritter, Anna, 41.
 Ritter, Hermann, 72.
 Ritter, Rudolf, 128. 180.
 Ritzinger, Marie, 180.
 Robert, Louis, 184.
 Robitschek, Robert, 319.
 Rochlitz, Joh. Fr., 273. 274.
 275. 276.
 Rochois (Sängerin) 345.
 Rode, Mina, 123.
 Rode, Pierre, 178.
 Roemer, Elsa, 323.
 Roemer, Matthäus, 116. 200.
 323. 388.
 Roesger, Karl, 125.
 Roger-Ducasse 105.
 Rogister (Bratscher) 52.
 Röhr, Hugo, 59. 60. 324. 382.
 Rokohl, Richard, 186.
 Ronald, Landon, 57.

- Röntgen, Engelbert, 121.
 Röntgen, Julius, 121.
 van Rooy, Anton, 125. 126.
 Ropartz, Guy, 183.
 Rorich, Carl, 122.
 Rosé, Arnold, 50. 391.
 Rose, Frances, 50. 184. 316.
 Rosé-Quartett 49. 53. 57. 61.
 115. 189. 320. 391.
 Rosegger, Peter, 6.
 Rosenhek, Leon, 112.
 Rosenthal, Friedrich, 328.
 Rosenthal, Moriz, 36. 37. 61. 121.
 Rosenthal, Wolfgang, 57. 116.
 Rossi, Gräfin, 243.
 Rossini, Gioacchino, 44. 184.
 243. 333. 348. 357. 380.
 Rößler, Richard, 49.
 Roth-Trio 52.
 Rothhardt, Hans, 389.
 Rörhig, Bruno, 389.
 Rott, Moritz, 153.
 Rottenberg, Ludwig, 121.
 Rouanet 289.
 Rousseau, J. J., 309. 343.
 Roussel (Komponist) 122.
 Rousselière (Sänger) 112.
 Rozgonyi, Agnes, 124.
 Rubens, P. P., 71.
 Rubini, G. B., 332.
 Rubinstein, Anton, 36. 63. 155.
 303.
 Rückbeil, Hugo, 190.
 Ruckmich 257.
 Rückward, Fritz, 115.
 Rüdél, Hugo, 47. 58. 182.
 Rüdiger, Hans, 311.
 Rudolph, Otto, 180.
 Rueff, Rolf, 322.
 Rühlscher Gesangverein 321.
 Rung, Fr., 327.
 Runge, Gertrud, 391.
 Rupp, Emil, 328.
 Rüsche-Endorf, Cäcilie, 181. 311.
 381.
 Rüter, Hugo, 380 („Eulenspiegel“.
 Uraufführung in Braunschweig).
 Ruzek, Josef, 311.
 Saal, Alfred, 125.
 Saal, H., 190.
 Saal, Max, 50.
 v. Saar, Emil, 319.
 Saatweber-Schlieper, Ellen, 185.
 386.
 Sabanejew, L., 59.
 Sacchini, A. M. G., 343.
 Sachs, Hans, 19.
 Sachs, M. E., 324.
 Safonoff, Wassili, 57. 61. 188.
 Saint-Saëns, Camille, 40. 48.
 58. 59. 60. 61. 62. 63. 116.
 119. 183. 188. 286. 289. 318.
 379. 387.
 Saldern, Hilda, 125.
 Salignac (Sänger) 315.
 Sallé (Tänzerin) 342.
 Samazeuilh, Gustave, 50.
 Sand, George, 36. 376.
 Sanden, Aline, 45. 49.
 Sängerverein, Berliner, 50.
 Sangra-Quartett 61.
 St. Nikolaichor (Kiel) 322.
 St. Ursula-Mädchenchor (Berlin)
 119.
 Sapellnikoff, Wassili, 56.
 de Sarasate, Pablo, 322.
 Sarata, Terese, 118.
 Sarsen, Ellen, 50.
 Sauer, Emil, 51. 53. 60. 61.
 117. 120. 126. 182. 323. 391.
 Sauer & Leidesdorf 154. 158.
 Savio, Chiarina Fino, 48.
 Sbrujewa, Eugenie, 53. 326.
 Scarlatti, Alessandro, 189.
 Scarlatti, Domenico, 122. 190.
 Schabbel-Zoder, Anna, 181. 311.
 Schachel, Alexander, 122. 123.
 Schaeffer, Emil, 72.
 Schalk, Franz, 114. 384.
 Schapira, Wera, 60.
 Scharlitt, Bernard, 376.
 Schärnack, Adelheid, 184.
 Scharwenka, Philipp, 186. 323.
 Scharwenka, Xaver, 122.
 Schattmann, Alfred, 199. 239
 (Bild). 368.
 Schatz 338.
 Schauer, Alfred, 109.
 Schaumberg, Georg, 381.
 Schauß, L., 119.
 v. Scheele-Müller, Ida, 310.
 Scheidemantel, Karl, 20. 21.
 Scheidt, Samuel, 306.
 Schein, Joh. Hermann, 306.
 Scheinpflug, Paul, 55. 196. 200.
 239 (Bild). 323. 368.
 Schelling, F. W. J., 94.
 Scherber, Ferdinand, 391.
 Scheremetew, Alexander Graf,
 61. 326.
 Scheremetew-Konzerte 326.
 Schering, Arnold, 38.
 Schick-Nauth, Paula, 53.
 Schiedermaier, Ludwig, 374.
 Schierbeek, Anke, 385.
 Schiller, Friedrich, 262. 362.
 Schillings, Max, 51. 53. 55. 62.
 120. 179. 182. 187. 190. 322.
 323. 365.
 Schindelmeisser, Ludwig, 302.
 v. Schirach, Carl, 113.
 Schlegel, H., 190.
 Schlegel, Leander, 125. 311.
 Schlesingersche Buch- und
 Musikhandlung 230.
 Schlesinger (Violoncellist) 8.
 Schlotke, Julius, 51. 184.
 Schmalz, Karl, 263.
 Schmedes, Erik, 46.
 Schmedes, Paul, 54. 115. 123.
 183.
 Schmetterling, Hans, 50. 323.
 Schmid, Edmund, 48.
 Schmid, Heinrich K., 324.
 Schmidpeter, Raimund, 59.
 Schmidt, Christian Ritter, 39.
 Schmidt, Edmund, 187.
 Schmidt, Ernst, 185.
 Schmidt, Leopold, 36. 89. 190.
 318.
 Schmidt, Richard, 388.
 Schmidt-Badekow, Alfred, 56.
 Schmidt-Ilting, Sophie, 123. 185.
 Schmidt-Lindner, August, 60.
 124.
 Schmidt-Reinecke, Joh., 120.
 Schmiedel, Julian, 311.
 Schmieter, Georg, 312.
 Schmitt, Aloys, 36.
 Schmitt, Florent, 60. 325.
 Schmitz, Eugen, 374.
 Schmitz, E. Robert, 60.
 Schmücker, Ella, 50.
 Schmuller, Alexander, 49. 125.
 Schnabel, Artur, 115. 123. 125.
 182.
 Schnaudt-Erler, Anna, 114.
 Schnéevoigt, Georg, 326.
 Schneider, Walter, 312.
 Schnitzer, Germaine, 62. 323.
 391.
 v. Schober, Franz, 154. 390.
 Scholander, Lisa, 122. 185. 322.
 Scholander, Sven, 122. 185. 322.
 391.
 Scholten, Hermine, 385.
 Scholz, Bernhard, 10. 60.
 Scholz, Wilhelm, 184.
 Schönaich-Carolath, Emil Prinz
 zu, 212.
 Schönberg, Arnold, 49. 57. 189.
 303. 304. 353 ff (A. Sch.
 Wesentliche Richtlinien in der
 neueren Musik). 391.
 Schönholtz, L., 327.
 Schoonderbeek, Johan, 385.
 Schott, Ottilie, 386.
 Schottländer, Leo, 309.
 Schramm, Paul, 119. 190.
 Schrattenholz, Leo, 319.
 Schreck, Gustav, 124.
 Schreder (Librettist) 382.
 Schreiber, Felix, 321. 322.
 Schreiber, Frieda, 182.
 Schreiber, Lili, 127.
 Schreker, Franz, 114. 128. 391.
 Schrey (Kapellmeister) 108.
 Schreyer, Johannes, 38.
 Schröder, Karl, 40. 43.
 Schröter, Corona, 47.
 Schröter, Luise, 313.

- Schroth, Karl, 313. 381.
 Schubert, Charlotte, 51.
 Schubert, Franz (Vater), 157.
 Schubert, Franz, 5. 10. 36. 46.
 53. 55. 56. 57. 58. 62. 63.
 75. 78. 104. 115. 116. 121.
 122. 123. 125. 127. 128.
 152 ff (Sch. s. „Rosamunde“).
 173. 182. 183. 184. 186. 189.
 190. 244. 261. 318. 320. 327.
 385. 388.
 Schubert, Kurt, 121.
 Schubert, Oskar, 318.
 Schubert-Verein (Cannstatt) 190.
 Schubert, Fritz, 389.
 v. Schuch, Ernst, 44. 60. 125.
 185. 319. 324.
 Schüller, Eduard, 124.
 Schumann, Clara, 47. 303. 305.
 Schumann, Georg, 56. 116. 123.
 182. 318. 322.
 Schumann, Robert, 3. 5. 36. 37.
 48. 53. 58. 59. 62. 70. 71.
 74. 78. 114. 116. 117. 118.
 119. 121. 123. 124. 126. 127.
 173. 178. 186. 187. 189. 190.
 294. 303. 305. 306. 320. 321.
 378. 386. 387. 391.
 Schumann-Trio 116. 123.
 Schunck, Eilfriede, 125.
 Schuricht, Carl, 63. 321. 328.
 Schuster, Bernhard, 165.
 Schuster, H., 328.
 Schuster & Loeffler 175. 252.
 256.
 Schütz, Heinrich, 62. 186. 306.
 323.
 Schütz, Rudolph, 306.
 Schütz (Sänger) 316.
 Schützendorf, Alfons, 112.
 Schützendorf, Guido, 43. 179.
 Schützendorf, Gustav, 316.
 Schuyer, Ary, 321.
 Schwabe, Emy, 124.
 Schwan, Marie, 52.
 Schwartz, Heinrich, 60. 185.
 324.
 Schwartz, Rudolf, 374.
 Schwarz, Arthur, 309.
 Schwarz, Franz, 180.
 Schwarz, Stephanie, 110.
 Schwarz, Walter, 311.
 Schwelkhardt, B., 328.
 Schweitzer, Albert, 62. 325.
 Schwendy, Otto, 125. 321. 322.
 Schwengers, Franz, 53.
 Schwens, Paul, 50.
 Schwickerath, Eberhard, 114.
 385.
 v. Schwind, Moriz, 70. 75. 76.
 154. 158. 378.
 Schytte, Ludvig, 327.
 Scogack, Georg, 176.
 Scott, Cyril, 287. 288. 391.
 Scott, Walter, 316.
 Scottish Orchestra 179.
 Scriabine, Alexander, 53. 59. 61.
 184. 188. 387.
 Scriabina, Vera, 188.
 Seebach, Paul, 313.
 Seebach, Magdalena, 311.
 Seelig, Otto, 55.
 Segantini, Giovanni, 72.
 Schnert, Emil, 39.
 Seidl, Anton, 142.
 Seidler, Paul, 47. 309.
 Seiffert, Max, 116.
 Seinet, M., 124.
 Seitz, Ludwig, 180.
 Sekles, Bernhard, 60. 122. 178.
 287.
 Selden, Gisella, 200. 239 (Bild).
 367.
 Selliti (Komponist) 309.
 Sellin, Lisbeth, 312.
 Selva, Blanche, 61.
 Senesino (Kastrat) 334. 346.
 Senfter, Johanna, 185.
 Senius, Felix, 58. 114. 121. 187.
 318. 326. 385.
 Senius-Erier, Clara, 183. 318.
 326.
 Serato, Arrigo, 319.
 Seret-van Eyken, Maria, 319.
 Seydik-Quartett 57. 118. 124.
 Seyboth, Paul, 60.
 Seyffardt, Ernst H., 62.
 v. Seyfried, Ignaz Xavier, 158.
 Sgambati, Giovanni, 189.
 Shakespeare, William, 175. 257.
 278. 310. 343.
 Shelley, P. B., 323.
 Sibellus, Jean, 60. 123.
 Sibor, B., 59.
 Sieben, Wilhelm, 60.
 Siegel, C. F., 96.
 Siegel, Louis, 322.
 Sieglitz, Georg, 381.
 Siema, Margarete, 59. 186. 187.
 311.
 Sienkiewicz, Henryk, 316.
 Siewert, Hans, 109. 123.
 Silhavy, Otto, 119.
 Siloti, Alexander, 59.
 Simek, Larsen, Ellen, 184.
 Simon-Herlitz, Paula, 319.
 Simonsen, N. J., 111.
 Simony, Eve, 63. 119.
 Simrock, N., 232. 389.
 Sinding, Christian, 58. 127.
 Sinigaglia, Leone, 56.
 Singakademie (Berlin) 182. 318.
 Singakademie (Danzig) 197.
 Singakademie (Köln) 187.
 Singakademie (Königsberg i. Pr.)
 196. 323.
 Singakademie (Leipzig) 124.
 Singakademie (Wien) 127. 391.
 Singakademie, Halleische, 186.
 Singakademie, Robert Schumann-
 sche, 52.
 Singverein, Deutscher (Prag),
 326.
 Singverein, Neuer (Stuttgart), 62.
 Sistermans, Anton, 184. 319.
 369.
 Sitt, Hans, 124.
 Sittard, Alfred, 52. 58.
 Sivori, Camillo, 302.
 Sizes, Madeleine, 126.
 Sjögren, Emil, 185.
 Skiblick, M., 318.
 Slezak, Leo, 382.
 Smeraldina, Edith, 321.
 Smetana, Friedrich, 43. 57. 108.
 115. 324. 387.
 Smietanski, Emil, 7.
 Smith, Wareing & Hally 181.
 Sobolewski, Eduard, 185.
 Société des concerts (Paris) 60.
 Société des concerts d'autrefois
 (Paris) 57.
 Société de musique sacrée (Ant-
 werpen) 115.
 Sommer, Hans, 109 („Wald-
 schraut“). Uraufführung in
 Braunschweig). 179. 182.
 Sommer, Jakob, 324.
 Sontag, Henriette, 36. 243.
 Soomer, Walter, 44. 180. 316.
 388. 390.
 Soot, Fritz, 311. 323. 390.
 Sophie Charlotte, Königin von
 Preußen, 347.
 Sophokles 322.
 Sorreze, Jacques, 311.
 Soudant-Quartett 61.
 Spaur, Gräfin, 243.
 Spanuth, August, 50. 183.
 Spemann, Heinrich, 181. 309.
 Spengel, Julius, 55.
 Speranski, N., 186.
 Spiegel, Magda, 45.
 Spiering, Theodore, 117. 118.
 Spies, Hans, 109. 381.
 Spinoza, Baruch, 256.
 Spitta, Friedrich, 62.
 Spitta, Philipp, 95.
 Spohr, Louis, 39. 59. 78. 249.
 302.
 Spontini, Gasparo, 70. 249.
 Spörr, Martin, 186.
 Springer, Gisela, 63.
 Springer, Max, 186.
 Stadtkapelle (Jena) 122.
 Stadttheaterkonzerte (Magde-
 burg) 58.
 Staegemann, Max, 196.
 Stahl, Markus, 324.
 Stamitz, Karl, 122. 178.
 Stanford, Charles Villiers, 58.
 173. 174.

- Stapelfeldt, Martha, 57.
 Starke, Ottomar, 281. 328.
 Stassen, Franz, 76.
 Staub, Victor, 127.
 Stauffert, Fritz, 113. 391.
 Stavenhagen, Bernhard, 121.
 Stcherbatcheff 286.
 Stebel, Paula, 55.
 Steffani, Agostino, 347.
 Stehmann, Johannes, 319.
 Stein, Fritz, 122. 184. 191. 321.
 Steincke, Bruno, 184.
 Steinbach, Fritz, 116. 123. 182.
 187. 323.
 Steinberg, Maximilian, 49.
 Steiner, Franz, 54. 127. 323.
 327. 387.
 Steingräber, Verlag, 177.
 Steinitzer 256 ff (St.s Richard
 Strauß-Biographie). 363.
 Steinke, Bruno, 51.
 Steinle, Ed., 70.
 Stember, Emma, 327.
 Stember, Jenny, 327.
 Stephan, Rudi, 200. 239 (Bild).
 368.
 Stephani, Alfred, 47. 62. 116.
 185. 189. 387.
 Stephani, Hermann, 52.
 Stern, Alfred, 124.
 Stern, Ernesta, 112.
 Stern, Ludwig, 157.
 Stern-Lehmann, Martha, 124.
 Steyer, Bruno, 124.
 Stihamer, Heinrich, 199. 239
 (Bild). 367.
 Stifter, Adalbert, 6.
 Stobäus, Johannes, 195.
 Stocker, Berta, 124.
 Stockhausen, Emanuel, 53.
 Stockhausen, Julius, 5. 6. 7. 38.
 Stockmarr, Johanne, 327.
 Stoeber, Emmeran, 60. 125.
 Stoffregen, Alexander, 388.
 Stöhr, Richard, 128. 387.
 Stojanovits, Peter, 52.
 Stolz, Georg, 385.
 Stolzenberg, Hertha, 322.
 Stolzenberg, Karl, 180.
 Storm, Theodor, 106.
 Stradella, Alexander, 347.
 Straesser, Ewald, 125. 128.
 Stranzinger, J., 127.
 Strasser, Stefan, 326.
 Straube, Karl, 57. 116. 187.
 v. Strauß, Edmund, 117.
 Strauß, Margarete, 58.
 Strauß, Richard, 45. 47. 51. 52.
 54. 56. 57. 58. 60. 63. 103.
 108. 110. 113. 116. 117. 121.
 122. 124. 173. 179. 180. 182.
 187. 189. 190. 256 ff (Stein-
 nitzers R. St.-Biographie). 308.
 309. 310. 312. 313. 316. 318.
 320. 321. 323. 332. 333. 363.
 383. 385. 387. 388.
 Strawinski, Igor, 126. 188.
 Streicher, Theodor, 106.
 Streichquartett, Barmer, 386.
 Streichquartett, Böhmisches, 55.
 56. 59. 60. 115. 122. 182.
 186. 189.
 Streichquartett, Brüsseler, 53. 56.
 122. 123. 189.
 Streichquartett, Darmstädter, 52.
 Streichquartett, Florentiner, 9.
 Streichquartett, Karlsruher, 55.
 Streichquartett, Münchener, 125.
 Streitenfels, Irene, 190.
 Strickrodt, Curt, 43.
 Striegler, Kurt, 52. 387.
 Stronck-Kappel, Anna, 116. 185.
 386.
 Struensee, Paul, 46. 111.
 Stuart, Beatrice, 55.
 Stuck, Franz, 72.
 Studentengesangverein (Kopen-
 hagen) 123.
 Stumpf, Carl, 104. 377. 378.
 Stury, Max, 312.
 Suk, Josef, 189.
 Sullivan, Arthur, 286.
 Suter, Hermann, 63. 115.
 Svanfeldt, Nils G., 60.
 Svendsen, Johan, 322. 327.
 Sweelinck, J. P., 306.
 Swoboda, Albin, 182.
 Symphoniekonzerte (Aachen) 114.
 Symphoniekonzerte (Chemnitz)
 387.
 Symphoniekonzerte (Königsberg
 i. Pr.) 323.
 Symphoniekonzerte (Mainz) 188.
 Symphoniekonzerte, Russische
 (St. Petersburg), 61. 326.
 Symphonieverein (Berlin) 319.
 Szamosi, E., 44.
 Szántó, Theodor, 61.
 Szigeti, Josef, 52. 118. 121.
 Szubert, Stanislaw, 318.
 Taber, Gertrude, 60.
 Takáts, M., 44.
 Tanejew, Sergei, 59.
 Tänzler, Hans, 181. 316.
 Tarnowsky, S., 57.
 Tartini, Giuseppe, 57. 63.
 Taubert, Ernst, Eduard, 116.
 Taubmann, Otto, 385.
 Tauchert, Emil, 39.
 Tautenhayn, Josef, 192.
 Tegnér, Herta, 63.
 Telemann, Georg Philipp, 125.
 332.
 Tellez, Fray Gabriel, 269.
 Telmányi, Emil, 184.
 Tertis, Lionel, 121.
 Tervani, Irma, 389.
 Teschner, Helen, 49.
 Tessenow, H., 146.
 Tetzel-Highgate, Jane, 51.
 Thalberg, Marcian, 188. 327.
 Thalberg, Sigismund, 36. 243.
 Thayer, A. W., 255.
 Theilaker, Karl, 312.
 Thévenard (Sänger) 342.
 Thibaud, Jacques, 54. 60. 63. 115.
 Thiel, Carl, 49.
 Thiele, Harriet, 319.
 Thienemann, Alfred, 51.
 Thoma, Paul, 60.
 Thomsen, Lene, 53.
 Thornberg, Julius, 322. 387.
 Thornton, Edna, 181.
 Thorwaldsen, Berthel, 70.
 Thuille, Ludwig, 47. 56. 125.
 312. 381.
 Thynne, Roger, 125.
 Tieck, Ludwig, 349.
 Tierie, Anton, 386.
 Tiersot, Julien, 104.
 Tilgner, Victor, 192.
 Timmermann, Hans, 43.
 Tinel, Edgar, 54. 126. 185. 321.
 Tirso de Molina 269. 277.
 Titiens, Therese, 332.
 Tizian 77.
 Tödden, Paul, 320.
 Tolomei, Lucilla, 391.
 Tonkünstler-Orchester (Graz) 186.
 Tonkünstler-Orchester (Wien)
 128.
 Tonkünstlerverein (Dresden) 52.
 320.
 Tonkünstlerverein (Köln) 56. 187.
 Tonkünstlerverein (Straßburg) 62.
 Tonkünstlerinnen-Orchester,
 Berliner, 47.
 Tonkunst (Amsterdam) 114.
 Tosta, Willy, 315.
 Turret, M., 60.
 Tovey, Donald F., 57.
 Trede, Paul, 311.
 Trio, Amsterdamer, 183.
 Trio, Berliner, 118.
 Trio, Frankfurter, 321.
 Trio, Meininger, 122.
 Trio, Nürnberger, 188.
 Trio, Russisches, 48. 51. 63.
 Trio, Stuttgarter, 55. 125.
 Triovereinigung, Berliner, 50.
 Triovereinigung, Schennichsche,
 323.
 Trip, Jan, 48. 385.
 Truchanowa, Natalia, 325.
 Trunk, Richard, 62.
 Tschaikowsky, Peter J., 46. 51.
 54. 57. 59. 63. 115. 123. 184.
 186. 188. 189. 319.
 Turczinski, Josef, 62. 63.
 Turina, Joaquin, 308.
 Turnau, Joseph, 52.
 Tyschnow, Leo, 124.

- Tyssen, Josef, 321. 322.
 Ucko, Paula, 182. 190.
 Uhland, Ludwig, 60.
 Uhr, Charlotte, 313.
 Ulbrich, Lisbeth, 314. 382.
 Ulrici, Wilhelm, 110.
 Universal-Edition 317.
 Universitätskirchenchor St. Pauli (Leipzig) 318.
 Urack, Otto, 309.
 Urban, Erich, 259.
 Urius, Jacques, 46. 181. 320. 321.
 Vacarescu, Helene, 314.
 Valnor, Căcilie, 322.
 Varnhagen v. Ense 157.
 Vas, Sandor, 53.
 Vaterhaus, Hans, 63.
 v. Vecsey, Franz, 58. 121. 385.
 Veluard, Antoinette, 61.
 Verdi, Giuseppe, 53. 56. 62. 120. 189. 286. 311. 333. 342. 357. 359. 381.
 Verein Dessauer Musiker 387.
 Verein, Kaufmännischer (Magdeburg), 58.
 Verein Leipziger Musiklehrerinnen 389.
 Verein, Philharmonischer (Mannheim), 59. 390.
 Verein, Philharmonischer (Nürnberg), 189.
 Verein der Kunstfreunde (Wiesbaden) 63.
 Verein der Musikfreunde (Kiel) 321. 322.
 Verein der russischen Musik (Moskau) 59.
 Verein für Erstaufführungen (Hamburg) 55.
 Verein für Kirchengesang (Frankfurt a. M.) 54.
 Verein für klassischen Chorgesang (Nürnberg) 189.
 Verein für klassische Kirchenmusik (Stuttgart) 62. 190.
 Verein für Kunst und Wissenschaft (Tsingtau) 127.
 Verein zur Förderung der Kammermusik (Moskau) 59.
 Vereinigung für alte Musik, Deutsche, 125.
 Vereinigung zur Vorführung russischer Musik (Moskau) 188.
 Verhunk, Fanchette, 310.
 Véron (Impresario) 344.
 Veth, Jan, 71.
 Victor, Charles, 180.
 Victoria, Königin v. Großbritannien und Irland, 103.
 Vidron, Angèle, 181.
 Vierne, Louis, 183.
 Vieuille (Sänger) 315.
 Vieuxtemps, Henri, 59. 105. 177. 178. 302.
 v. Villmann, Mila, 52.
 Viol 271.
 Viotti, G. B., 178.
 Visconti (Theatermaler) 112.
 Vitali, Tommaso, 51.
 Vivaldi, Antonio, 48.
 Vogel, Emil, 260.
 Vogel, Kurt, 56.
 Vogel, Niel, 122.
 Vogel, Wilhelm, 152. 153.
 Vogel, Mme. (Sängerin), 153. 154.
 Vogel-van Vladerachen, Geertuida, 122.
 Vogelstrom, Fritz, 46. 56. 314. 316. 317.
 Voghera, Tullio, 181.
 Volckmann, Ida, 192.
 Volkmann, Hans, 64.
 Volkmann, Robert, 3 ff (Johannes Brahms' Beziehungen zu R. V.) 64 (Bilder). 186.
 Volkner, Robert, 46.
 Volkschor - Konzertverein (Barmen) 386.
 Volkskonzerte (Berlin) 387.
 Volkssymphoniekonzerte (Aachen) 114.
 Voltaire 242.
 Voß, Otto, 60. 122. 324.
 de Vry, Parcival, 316.
 Waag, Hans, 109. 179.
 Wachsmann, Julius, 50.
 Wackernagel, Philipp, 375.
 Waghalter, Ignatz, 110.
 Wagner, Cosima, 143.
 Wagner, Emil, 125.
 Wagner, Ladislaus, 10.
 Wagner, Minna, 196.
 Wagner, Peter, 374.
 Wagner, Richard, 12. 14 ff (Die Textvarianten in W.s Bühnendichtungen). 37. 39. 43. 44. 46. 47. 48. 49. 51. 52. 54. 55. 58. 59. 60. 61. 70. 76. 77. 78. 88 ff (Die Urschrift von R. W.s „Lohengrin“-Dichtung). 96 f (Zur Frage der Textvarianten in R. W.s Bühnendichtungen). 105. 111. 114. 118. 121. 124. 125. 126. 142. 143. 161. 162. 173. 179. 181. 182. 187. 191. 196. 197. 200. 240. 247. 248. 249. 254. 261. 277. 302. 303. 306. 309. 310. 314. 321. 322. 341. 342. 348. 353. 355. 356. 357. 359. 361. 362. 363. 376. 381. 382. 383. 387. 389. 390.
 Wagner, Siegfried, 76. 383. 384.
 Richard-Wagner-Verein (Darmstadt) 52. 185.
 Richard Wagner-Verein (Plauen i. V.) 390.
 Richard Wagner-Verein deutscher Frauen 58.
 Wahrlich, Hugo, 61. 327.
 Waldmann, E., 182.
 Walker, Edith, 120. 187. 319.
 Walleni, Lilli, 180.
 Walter, Bruno, 127. 382. 391.
 Walter, Gebr., 386.
 Walter, George A., 47. 57. 59. 62. 122. 184. 187. 386.
 Walter, Raoul, 324.
 v. Waltershausen, Hermann W. 309.
 Waschmann, Karl, 112.
 Waschow, Gustav, 44. 311.
 Wassilenko, Sergei, 59.
 Wassiliew, J., 188.
 Wassiliew, L., 188.
 Watteau, Antoine, 70. 71.
 Watts, G. F., 71. 73.
 v. Weber, Carl Maria, 36. 39. 84. 125. 152. 153. 154. 156. 160. 174. 175. 249. 285. 309. 314. 348. 376.
 Wedekind-Klebe, Erika, 45. 56.
 Wefing, Elsa, 184.
 Weger, A., 392.
 Wehrhard, Paul, 320.
 Weidemann, Friedrich, 114. 384.
 Weidt, C., 122.
 Weigand, Wilhelm, 264.
 Weigelt, Günther, 39.
 Weigmann, Friedrich, 181.
 Weiland, Fanny, 123. 124.
 Weilemann-Pauk (Sängerin) 124.
 Weinbaum, Alexander, 183.
 Weinbaum, Paula, 183.
 Weinberg (Pianist) 59.
 Weingarten, Paul, 50.
 Weingartner, Felix, 125. 128. 190. 325. 361 ff (Eine Erwiderung an F. W.) 391.
 Weinmann, Rudolf, 49. 119. 120. 121.
 Weis, Karl, 316 („Der Sturm auf die Mühle.“ Uraufführung in Prag).
 v. Weis-Ostborn, J., 186.
 Weismann, Julius, 56. 62. 63. 125. 187. 200. 239 (Bild). 368.
 Weiß, Josef, 190.
 Weißbach, Edmund, 39.
 Weißberg, Julie, 49.
 Weißenborn, Hermann, 124.
 Weißmann, Adolf, 256.
 Welcker, Felix, 387.
 van der Weld (Cellist) 181.
 Wellesz, Egon, 128.
 Wellig, Marie, 312.
 Wendel, Ernst, 51. 118. 184. 196. 324.
 Wendling, Carl, 55. 62. 125.

- Wendling-Quartett 63. 190. 200. 369.
 Wendworth, Estelle, 388.
 Werle, Ludwig, 385.
 Werndorff, Frau, 391.
 Werner, M., 390.
 Werner, Philipp, 186.
 Werner, Rudolf, 200. 239 (Bild). 367.
 Werner, Willy, 127.
 Werner-Jensen, Paula, 185.
 Wernicke, Alfred, 58.
 Wernow, Felix, 52. 120.
 v. Wersebe, Hartwig, 324.
 Werth, Otto, 51.
 Wertheim, Jules, 53.
 Wesendonk, Otto, 77.
 Wessely-Quartett 58.
 Wetzel, Hermann, 108.
 Weweler, August, 388.
 Weyl (Librettist) 383.
 Weymann, Wesley, 58.
 Weyse, Chr. E. F., 327.
 Whistler, James, 73. 74.
 White, Glesson, 180.
 Widmann, Joseph Victor, 64.
 Wiebel, Erna, 60.
 Wieck, Friedrich, 305.
 Wieck, Marie, 305.
 zu Wied, Luise Prinzessin, 115.
 Wieniawski, Adam, 63.
 Wieniawski, Henri, 63.
 Wieniawski, M., 63.
 Wieniawska (Sängerin) 325.
 Wiesike, Lillian, 319. 388.
 Wietrowetz, Gabriele, 115.
 Wiggert, Paul 39.
 Wildbrunn, Carl, 110.
 v. Wildenbruch, Ernst, 120. 187.
 Wilhelm I., Kaiser, 50.
 Wilhelm Ernst, Herzog v. Weimar, 23.
 Wilhelmerchor (Straßburg) 327.
 Wilks, Norman, 58.
 Willaert, Adrian, 68.
 Willard, Carolyn, 118.
 Wille, Georg, 9.
 Wille, O. K., 127.
 Winckelmann, J. J., 70.
 Winckelshoff, Heinrich, 181.
 Winderstein, Hans, 57. 124. 186. 187. 390.
 Winderstein-Orchester 122. 390.
 Winkelmann, Hans, 316.
 Winkler, Alexander, 61.
 Winkler, E., 387.
 Winter, Peter, 285. 389.
 Winternitz, Arnold, 45.
 Winternitz-Dorda, Martha, 127. 318. 390.
 Wintzer, Richard, 117.
 Wirk, Willy, 112.
 Wirth, Moritz, 96.
 Wissiak, Wilhelm, 316. 317.
 Wissig, O., 326.
 Wissotzky, Katharina, 184.
 Witt, Margareta Allardice, 119.
 Wittenberg, Alfred, 119. 186.
 Wittenberg-Quartett 115.
 Wittgenstein, Caroline Fürstin, 175. 192.
 v. Wittich, Marta, 115.
 Wohlbrück, Wilhelm, 316.
 Wohlgemuth, Gustav, 124. 389.
 Wohlleben, Max, 316.
 Wohlstein, Georg, 388.
 Wöhrle, Eugen, 59.
 v. Woikowsky-Biedau, Viktor, 49.
 Wolf, Albert, 181.
 Wolf, Hugo, 54. 56. 122. 128. 190. 261. 322. 323. 362. 369. 386.
 Wolf, Otto, 112. 381.
 Wolf-Ferrari, Ermanno, 47. 113. 123. 180. 310. 311.
 Wolff, Erich J., 50. 56.
 Wolff, Hans, 312.
 Wolff, Henny, 187.
 Wolff, Werner, 112.
 Wolfram, Carl, 110.
 Wolfrum, Philipp, 122.
 Wollgandt, Edgar, 124.
 Wollgandt-Quartett 387.
 Wolter, Charlotte, 48.
 Wolter, Minnie, 109.
 Wolters, Wilhelm, 108. 311.
 v. Wolzogen, A., 271.
 v. Wolzogen, Elsa Laura, 185. 321.
 Wood, Henry J., 57. 58.
 Wormser, A., 311.
 Wörner, Hilde, 45.
 Woyrsch, Felix, 56. 58. 187.
 Wulffius, Arthur, 326.
 Wüllner, Franz, 123. 259.
 Wüllner, Ludwig, 47. 60. 187. 320. 328.
 Wunderhornverlag 217. 219.
 Wunderlich, Philipp, 52. 320.
 Wurf Schmidt, Willy, 186.
 Wuzel, Hans, 110. 381.
 v. Wymetal, Wilhelm, 114. 382.
 Wyschnegradski, A., 326.
 Ydo, Fieta, 118.
 Ysaye, Eugène, 48. 51. 53. 59. 63. 123. 126. 189. 190.
 Ysaye-Konzerte (Brüssel) 184.
 Zacconi, Lodovico, 374.
 Zador, Desider, 311.
 Zalsman, Gerard, 321. 385.
 Zeelander (Cellist) 119.
 Zellner, Leo, 50.
 Zellner, L. A., 178.
 Zelter, Karl Fr., 78. 172. 243. 351.
 Zemanek, Wilhelm, 189. 357.
 v. Zemlinsky, Alexander, 316. 326.
 Zenker, Arthur, 186.
 Zerff, William A. C., 183.
 Zerritsch (Bildhauer) 192.
 Ziegler, Else, 185.
 v. Ziegler, Eugen, 263.
 Ziegler, Theobald, 254.
 Ziehn, Bernhard, 174.
 Ziese (Pianistin) 200.
 Zilcher, Hermann, 60.
 Zillicher (Organist) 388.
 Zimmer, Albert, 51. 387.
 Zimmer-Quartett 52. 185.
 Zimmermann, Louis, 57.
 Zipoli, Domenico, 40.
 v. Zois, Hans, 54.
 Zöllner, Heinrich, 59. 182 („Zi-geuner“. Uraufführung in Stuttgart). 185. 313. 389.
 Zottmayr, Georg, 311. 326. 386.
 Zscherneck, Georg, 187.
 Zsigmondy, Gabriel, 184.
 Zuckermann, Auguste, 115.
 Zulauf, Ernst, 56. 110. 123.
 Zuleger 122.
 Zumpe, Herman, 161.
 Zuska, Leopoldine, 109. 309.
 Zweigelt, W., 40.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER.

- Auerbach, Felix: Die Grundlagen der Musik. 305.
 Bäumker, Wilhelm: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. 4. Bd. 374.
 Bekker, Paul: Beethoven. 252.
 Bilder-Atlas zur Musikgeschichte.
 Von Bach bis Strauß. (Herausgegeben von Gustav Kanth.) 173.
 Bode, Wilhelm: Die Tonkunst in Goethes Leben. 172.
 Bölsche, Franz: Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre. 104.
 Cherubini, Luigi: Theorie des Kontrapunktes und der Fuge (Richard Heuberger). 36.
 Ehrenhaus, Martin: Die Operndichtung der deutschen Romantik. 39.
 Fuchs, Carl: Takt und Rhythmus im Choral. 102.

- Graves, Charles L.: Post-Victorian Music. 103.
- Grunsky, Karl: Die Technik des Klavierauszugs. Entwickelt am dritten Akt von Wagners „Tristan“. 39.
- Gutzmann, Hermann: Sprachheilkunde. Vorlesungen über die Störungen der Sprache. 103.
- Hirth, Friedrich: Joh. Peter Lyser, der Dichter, Maler, Musiker. 378.
- Huneker, James: Chopin. The man and his music. 36.
- Jahrbücher der Musikbibliothek Peters für 1910 und 1911. 374.
- Joachim, Johannes, und Moser, Andreas: Briefe von und an Joseph Joachim. Bd. I. 302.
- Kaiser, Georg s. von Weber, Carl Maria.
- Kanth, Gustav, s. Bilder-Atlas zur Musikgeschichte.
- Kapp, Julius: Franz Liszt und die Frauen. 175.
- Küster, Alice: Katalog für das Unterrichtsmaterial im Klavierspiel. 102.
- Mantler, Ludwig: Die Bildung des Belcanto. Ein Lehrbuch für Lehrer und Sänger. 38.
- Niemann, Walter: Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts. 102.
- Scharlitt, Bernard: Friedrich Chopin's gesammelte Briefe. 375.
- Schäfer, Theo: Jean Louis Nicodé. 305.
- Schering, Arnold: Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. 38.
- Schönberg, Arnold: Harmonielehre. 302.
- Schütz, Rudolph: Stephen Heller, ein Künstlerleben. 306.
- Seidl, Arthur: Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Allg. Deutschen Musikvereins. 103.
- Stanford, Charles Villiers: Musical composition. 173.
- Steinitzer, Max: Richard Strauß. 256.
- Stumpf, Carl: Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. 6. Heft. 377.
- Studený, Bruno: Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert. 39.
- Teuchert, Emil, u. Haupt, E. W.: Musikinstrumentenkunde in Wort und Bild. Tl. II u. III. 39.
- v. Weber, Carl Maria: Briefe an den Grafen Karl v. Brühl. (Herausgegeben von Georg Kaiser.) 174.
- Weigl, Bruno: Handbuch der Violoncell-Literatur. 104.
- Wetzel, Hermann: Elementartheorie der Musikeinführung in die Theorie der Melodik, Harmonik, Rhythmik und der musikalischen Formen- und Vortragslehre. 304.
- Wieck, Marie: Aus dem Kreise Wieck-Schumann. 305.
- Ziehn, Bernhard: Fünf- und sechsstimmige Harmonieen und ihre Anwendung. 800 Beispiele. 174.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

- Anton, F. Max: op. 5. Drei Gesänge. 307.
- Arbos, G. Fernandez s. Vieuxtemps, Henri.
- Artz, Carl Maria: 14 Lieder für Gesang und Klavier. 42.
- Barnekow, Christian: op. 23. Sonate für Piano und Violine. 178.
- Bergh, Rudolf: op. 4. Sechs Lieder. — op. 32. Requiem für Werther (Ricarda Huch) für Chor, Altsolo u. Orchester. 307.
- de Bériot, Charles s. Marteau: Klassische Stücke.
- Bernheim, Marcel: Danses grecques pour Piano. 307.
- Bloch, Joseph: op. 64. Concerto pour le Violon. 178.
- Boccherini, Luigi s. Marteau: Klassische Stücke.
- Borsky, S.: Menuet; Le rêve. Pour Piano. 307.
- Bossi, M. Enrico, e Tebaldini, Giovanni: Raccolta di Studi per Organo estratti dal metodo teorico-pratico. 40.
- Braunfels, Walter: op. 18. „Ariels Gesang“ für Orchester. 175.
- Bredon, Charles: Croquis pour Piano. 307.
- Bron, Edouard: Barcarolle pour Piano. 307.
- Claußnitzer, Paul: op. 27. Neue Choralvorspiele zu Buß- und Abendmahlsliedern für Orgel. 41.
- Cui, César: op. 84. Sonate pour Piano et Violon. 105.
- Delius, Frederick: Sonnenuntergangslieder, für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester. 107.
- Dotzauer, J. J. F.: op. 123. Hundert Übungen für Violoncell mit Begleitung eines 2. Violoncellos (Wilhelm Jeral). 379.
- Duport, Jean Louis: 21 Übungen für Violoncell mit Begleitung eines 2. Violoncellos (Joseph Sulzer). 379.
- Engelsmann, Walter: Sieben Lieder. 175.
- Friedenthal, Albert: Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken. Tl. I: Die Volksmusik der Kreolen Amerikas. 104.
- Giardini, Felice siehe Marteau: Klassische Stücke.
- Goehler, Georg: Lieder und Gesänge („Frühlingsnähe“, „Glück“ und „Nachtgefühl“). 105.
- Grabert, Martin: op. 40. Variationen und Fuge in e-moll für Orgel. 40.
- Gretschel, Philipp: op. 69. Drei Lieder für dreistimmigen Frauenchor und Klavier. 41.
- Haas, Joseph: op. 32. Divertimento für Streichquartett. 178.
- op. 33. „Bumbidibum“. Zehn Kinderlieder für zwei Stimmen mit Klavier. 42.
- Habert, Johannes Ev.: Werke. Serie XI: Klavierkompositionen zu vier Händen. 306.
- Harder, Knud: „Japanisches Fest.“ Scherzo für Orchester. 42.
- Hegeler, Anna: Vier Lieder nach chinesischen Texten für eine Singstimme u. Pianoforte. 379.
- Heidrich, Maximilian: Konzert in f-moll für Orgel und Orchester. 177.
- Henessy, Svan: op. 39. „Incunabula“ pour Piano. — op. 40. „En passant.“ Études d'après nature pour Piano. 307.
- Heß, Emil: op. 11—21. Gesänge für eine Singstimme mit Klavier. 378.

- Hoyer, Karl: Passacaglia und Doppelfuge in f-moll für Orgel. 40.
- Jaques-Dalcroze, Émile: op. 57. „Die Weisheit des Vaters Gut-david.“ Zwölf Lieder im Volks-ton. 175.
- Jeral, Wilhelm: op. 13. Konzert-étude für Violoncell u. Klavier. 379.
- Kämpf, Karl: op. 38. „Meeres-sage“. Symphonische Ballade für Männerchor und großes Orchester. 176.
- op. 33. Zwei Nachstücke für Klavier. 176.
- op. 35. Idyllen für Klavier. 176.
- op. 40. Zwei Lieder für Männerchor. 176.
- Karg-Elert, Sigfrid: Die Kunst des Registrierens. 40.
- op. 85. Drei symphonische Kanzonen für Orgel. — op. 86. Zehn charakteristische Tonstücke für Orgel. 177.
- Kobelt, Johannes: „Zwei Wan-derer“, für eine Baritonstimme, Violoncello und Orgel. 107.
- Phantasie und Fuge cis-moll für Orgel. 177.
- Koch, Hermann Ernst: „Welt, ade, ich bin dein müde“, Kan-tate für Solosopran, Chor, Orchester und Orgel. 106.
- Kopsch, Julius: Vier Lieder für Gesang und Klavier. 42.
- Kreisler, Fritz: Klassische Manuskripte für Violine und Klavier (No. 13, 14, 16, 17). 42.
- Lendvai, Erwin: op. 3. Air, Vieille chanson, Gavotte à la Watteau. Für Violoncello und Klavier. 379.
- Liapounow, Sergei: op. 42, 43, 44. Lieder und Romanzen. 308.
- Limbert, Frank L.: „Junker Rech-berger.“ Ballade für Männer-chor und Orchester. 379.
- v. Lippmann, Edmund: Lieder und Gesänge für eine Sing-stimme und Klavier. 106.
- Lipski, Stanislaus: op. 9. Zwölf Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier. 106.
- Loewe, Carl: Drei Balladen für eine Singstimme und Klavier, instrumentiert von Felix Mottl. 42.
- Longo, Alessandro: op. 53. Suite per Viola e Pianoforte. 42.
- Lubrich jun., Fritz: op. 25. Choralkantate für gemischten Chor, Solostimmen, Solo-violine, -bratsche, -cello und Orgel. 41.
- Mann, Adolph: op. 4. Sonata for Pianoforte and Violin. 178.
- Marteau, Henri: Klassische Stücke für Violine und Klavier. No. 1 bis 8. 178.
- s. Rode, Vieuxtemps u. Viotti.
- Mehlich, Ernst: Zwei Intermezzi für Klavier; Phantasie-Varia-tionen über ein eigenes Thema für Klavier; Romantische Wal-zer für Klavier; Menuett für Klavier; Drei Gedichte von Goethe für eine Singstimme mit Klavier; Vier Gedichte für eine Singstimme mit Klavier. 106.
- Mendelssohn, Arnold: Drei Madri-gale nach Worten aus Goethes „Leiden des jungen Werther“ für zwei Soprane, Alt, Tenor und Baß. 106.
- op. 49. „Vater unser“ für Mezzosopran oder Bariton mit Begleitung von Violine und Orgel. — op. 50. „So hoch der Himmel über der Erde ist.“ Hymnus für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel. 307.
- Molique, Bernhard s. Marteau: Klassische Stücke.
- Mozart, W. A. siehe Marteau: Klassische Stücke.
- Nardini, Pietro: Konzert für die Violine. (Neue Ausgabe von Gustav Havemann.) 178.
- Niemann, Walter: op. 20. Thema und Variationen für Pianoforte. 306.
- Onegin, Eugen: Elf Gesänge für eine Singstimme und Klavier. 379.
- v. Opieński, Henryk: op. 11. Thème varié pour Piano. 176.
- v. Ottegraven, August: op. 43. Drei altdeutsche Volkslieder für Männerchor und Orgel oder Orchester. 176.
- Pataky, Hubert: op. 4. Chinesische Lieder. 105.
- Pilz, Eduard: op. 8. „Thors Hammerschwung“, für Männer-chor, 2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, Tuba und Pau-ken. 176.
- Rasch, Hugo: Drei Gesänge für eine Singstimme mit Klavier-begleitung. 308.
- Reber, Henri s. Marteau: Klassi-sche Stücke.
- Ricci Signorini, A.: „Giuda di Kerioth.“ Poëma musicale per grande Orchestra. — „Gli Amori pastorali di Dafni e Chloe.“ Poëma musicale per grande Orchestra. 107.
- Riemann, Hugo: Musikgeschichte in Beispielen. 2. Teil: Von 1600 bis 1690. 306.
- Rode, Pierre: Konzert No. 6 B-dur. (Herausgegeben von Henri Marteau.) 177.
- Roger - Ducasse: Sarabande, poëme symphonique pour or-chestre et voix. 105.
- Romberg, Bernhard: op. 43 No. 1 und 2. Sonate B- und C-dur für Violoncell und Klavier. 379.
- Schidenhelm, René: op. 7. Ballade pour Violoncelle et Orchestre. — op. 9. Scherzo-Sérénade pour Violoncelle et Orchestre. 379.
- Schmitt, Florent: Trois mélodies pour chant et piano. 105.
- Schütt, Edouard: op. 90. Deux Humoresques-Miniatures pour Piano. — op. 91. Romance appassionata. 106.
- Stephani, Hermann: op. 18. Zehn geistliche Lieder für gemisch-ten Chor. 307.
- Turina, Joaquin: „Coins de Sé-ville“ pour Piano. 307.
- Vieuxtemps, Henri: op. 11. Fan-tasie-Caprice; op. 19: Konzert No. 2; op. 22: Morceaux de Salon No. 1, 2, 3, 5; op. 31: Konzert No. 4; op. 35: Fan-tasia appassionata; op. 38: Ballade und Polonaise für Violine mit Pianoforte; op. 16: Konzertetüden für Violine. Neue Ausgabe von E. Fernan-dez Arbos. 105.
- s. Marteau: Klassische Stücke.
- Auswahl für Violine und Klavier. — op. 22 No. 3: Réverie. — op. 37: Konzert No. 5. (Herausgegeben von Henri Marteau.) 177.
- Viotti, G. B.: Konzert No. 25 a-moll. (Herausgegeben von Henri Marteau.) 177.
- Wolf, K. Wilhelm: 14 Lieder für eine Singstimme und Piano-forte. 308.
- Zöllner, Heinrich: op. 115. „An-gelus.“ Ballade für Männer-chor und Orchester. 41.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN-
UND ZEITUNGSARTIKEL

- Aeckerle-Klau, Emsy: Worin besteht der Hauptwert des Rutzschen Typensystems für den Kunstsingenden? 171.
- Allgemeine Musikzeitung: Das Rechtsverhältnis der österreichischen Mitglieder der Pariser „Société des Auteurs“ zur Genossenschaft deutscher Tonsetzer. 296.
- Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer im Jahre 1911. 297.
- Andro, L.: Hermann Winkelmann †. 31.
- Mizzi Jeritza. 371.
- Thea Drill-Orridge. 371.
- William Miller. 371.
- Bahr, Hermann: Das tschechische Nationaltheater. 373.
- Batka, Richard: Zur Verdeutschung der „Carmen“. 300.
- Die Herkunft der Zupfinstrumente. 301.
- Ein Brief Friedrich Smetana's an Josef Proksch. 373.
- Ein Brief Marschners an Herloßsohn. 373.
- Wie Kainz „mich“ und Richard Wagner spielte. Auch eine Erinnerung. 373.
- Becker, Eduard: Der Deutsch-Evangelische Kirchengesangsverein. 167.
- Das Mitsingen der Gemeinde bei den Schlußhören der Kantaten und den einfachen Choral-sätzen der Passionen Bachs. 169.
- Beetschen, Alfred: Musikalisches aus Briefen von J. V. Widmann. 371.
- Behm, Eduard: Aus meinem Leben. 33.
- Besch, Otto: Operettenseuche. 100.
- Arnold Schönberg, der Mann der Zukunft? 166.
- Bischoff, Ferdinand: Mozart als Musiklehrer. 33.
- Bittner, Julius: Die Grenzen des Komponierbaren. 300.
- Bodanzky, Artur: Carl Hagemann. 300.
- Boetscher, Th.: Das Ausprobieren der günstigsten Klangwirkung einer Geige. 31.
- Borchers, Gustav: Wie ich mit meinen Sextanern komponierte. 300.
- Van den Borren, Charles: La musique ancienne à Bruxelles. 35.
- Boudinier, Céline: Prinzipien der Stimmbildung. 31.
- Burckhardt, R.: Calvin über die Kunst. 98.
- Busoni, Ferruccio: Das Klavier-genie. 32.
- Büttner, K.: Vier Lieder aus dem Bremer Gesangbuch von 1583/89. 98.
- Canstatt, Tony: Karl Schuricht. 167.
- Capellen, Georg: Die Akkord-zither als „exotisches“ Haus-instrument. 301.
- Chaffee, Melzar: Goby Eberhardt. 33.
- Chop, Max: Irrungen des öffentlichen Urteils. 99.
- Hugo Kaun. 299.
- Conze, Johannes: Naturphänomene der Tonkunst. 31.
- Offener Brief an Ferruccio Busoni. 31.
- Die Musik im Preußischen Abgeordnetenhaus. 296.
- Ein unbekanntes Volkslied aus dem 16. Jahrhundert. 300.
- Cramer, Hermann: Führer durch die Violoncell-Literatur. 32.
- Cucuel, Georges: La question des clarinettes dans l'instrumentation du XVIII^e siècle. 34.
- Dechent, Dr.: Das Lob der Frau Musika. 99.
- Deggau, Johannes: Ein neuer volkstümlicher „Totentanz“ für unsere Zeit. 99.
- Draber, H. W.: „Christus“ von Felix Draeseke. 101.
- Berliner Krisen. 298.
- Zu „Parsifal und Urheberrecht“. 299.
- Emil Paur. 299.
- Ferruccio Busoni: „Die Brautwahl“. 371.
- Die Bayreuther Stipendienstiftung. 372.
- Droste, Carlos: Wilhelm Herold. 167.
- Mattia Battistini. 371.
- Dubinski, Max: Eine deutsche Sängerin Friedrichs des Großen im Konzertsaal. 30.
- Ebel, Arnold: Hebbels Stellung zur Musik und seine Beziehungen zu Schumann und Liszt. 30.
- Ebel, Arnold: Rochus v. Lilien-cron †. 166.
- Ehlers, Paul: Das Deutsche Symphoniehaus. 166.
- Eichberg, Richard J.: Populäre Druckfehler. 33.
- Eichler, Karl: Bachs Goldberg-Variationen. 32.
- Einstein, Alfred: Werke Hans Leo Haßlers. 35.
- Erckmann, Fritz: Fastnacht-Lieder und -Tänze. 101.
- Eylau, Wilhelm: Das Problem des Lagenwechsels. 33.
- Falk, Richard: Heinrich Marschner. 34.
- Flatau, Theodor S.: Die Heilung der Singstimme durch elektro-mechanische Tonbehandlung. 170.
- Ein neues Laryngostroboskop. 171.
- Willkürliche Erzeugung einer Doppelstimme in musikalischen Intervallen bei einem Sänger. 171.
- Flöring, Dr.: Der Deutsche Kirchengesangsverein und die Mannigfaltigkeit des deutschen kirchlichen Lebens. 167.
- Frankenstein, Ludwig: Einsendung. 370.
- Freudenberg, Wilhelm: Die Aufgabe des Chorgesangs in der protestantischen Kirche. 34.
- Fricke, Richard: Zur Frage der Gesanglehrerprüfung in Preußen. 31.
- Fuchs, Carl: Erläuterungen zu Klavierabenden. 167. 300. 371.
- Gasteyger, Otto: Ein Beitrag zur Reform der Notenwertnamen. 299.
- Gerhartz, Josef: Die Rutzschen Entdeckungen. 300.
- Göttmann, Adolf: Friedrich der Große als Musiker. 34.
- Gottleben, C.: Rhythmische Gymnastik. 169.
- Grieb, Otto: Zu Post: „Zur Erklärung des polyrhythmischen Chorals“. 168.
- Gutzmann, Hermann: Die Resonanzräume der Sprachlaute und ihre Klangwertung. 170.
- Hassenstein, Paul: Leitstufen und Alteration. 170.
- v. Hausegger, Siegmund: Die

- Grenzen des Komponierbaren. 301.
- Heinemann, Ernst: Operntext-übersetzungen. 372.
- Heller, Max Paul: Scheinbare Widersprüche bei der praktischen Anwendung eines akustischen Gesetzes. 33.
- Hesse, G.: Auszug aus der Geschichte des Bundes der vereinigten Norddeutschen Liedertafeln 1831—1909. 100.
- Heuß, Alfred: Das 2. Leipziger Bachfest. 35.
- Das kleine Bachfest in Eisenach. 35.
- Hirschberg, Leopold: Heinrich Marschners Chöre. 371.
- Hirschberg, Walther: Friedrich v. Flotow. 298.
- Hoffmann, Rudolf Stefan: Alexander von Zemlinsky. 373.
- Hoffmeister, Karl: Die tschechische Tonkunst der Gegenwart in ihren Hauptrepräsentanten. 373.
- Hohenthal, Gotthold: Hymnographie und Hymnologie. 98.
- Hollaender, Alexis: Musikalische Erziehung. 169.
- Honold, Eugen: Fritz Kreisler. 33.
- Howard, Walter: Die Seele im Ton der menschlichen Stimme. 171.
- v. d. Hoya, Amadeo: Die häusliche Musikpflege als Kulturfaktor. 101.
- Hübner, Otto R.: Wort- und Tonkunst im Liede. 166.
- Ihme, Hans: Zur Einführung eines Totenfestes im Elsaß. 99.
- Jacoby, Adolf: Zu Thiebold Bergers ABC-Büchlein. 98.
- Jehle, Arthur: Die Kunst in der Mission. 99.
- Jöde, Fritz: Nur eine Übung. 169.
- Tanzrhythmen. 170.
- Kageler, Ludwig: Das deutsche Volkskinderlied. 169.
- Kaiser, Georg: Neues von Joh. Adolf Hasse. 100.
- Kamieński, Lucian: Musik und Musikwissenschaft. 30.
- Auch ein „Wagnerkritiker“. 32.
- Kapp, Julius: Kritischer Überblick über neuere Wagner-Literatur. 32.
- Zwei Briefe Richard Wagners. 297.
- Kapp, Julius: Paralipomena zu Richard Wagners Leben. 299.
- Offener Brief an Prof. Dr. Arthur Seidl. 370.
- Noch einmal die beiden Wagner-Briefe. 371.
- Kassel, Carl: Die Stimmfrage in alter Zeit. 171.
- Kaufmann, M.: Beethovens Vergeßlichkeit. 101.
- Ernstes und Helteres aus Brahms' Kuraufenthalt in Karlsbad 1896. 299.
- Keel, Frederik: British Folk-Song. 35.
- v. Keußler, Gerhard: Liszts „Hamlet“. 371.
- Kienzl, Wilhelm: Musikalische Eindrücke in Frankreich. 301.
- Kirchner, V.: Gott in Natur und Menschenwelt. 98.
- Klanert, Paul: Händels Oratorium „Joseph“. 168.
- Knayer, C.: Die Kirchentonarten in Chopin's Werken. 371.
- Knosp, Gaston: Suzanne Godenne. 32.
- Koeppen, Arnold: Berthold Auerbach und die Musik. 167.
- Kohut, Adolph: C. M. v. Weber und sein Textdichter Friedrich Kind. 100.
- Rákóczy und Csárdás. 100.
- Erinnerungen an Flotow. 299.
- Kölbing, P.: Der Herrnhutische Weihnachtsstern. 99.
- Konrad, Karl: Carl Schurz und Richard Wagner. 31.
- Korrespondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangsvereins für Deutschland: Kirchenmusikhonorar. 168.
- Hoforganist Andreas Barner †. 168.
- Kovarovic, Karl: Für Smetana's „Libussa“. 373.
- Krause, Emil: Carl G. P. Grädener. 100.
- Krüger, Friedrich: Geschichte der Spendeformel bei der Feier des heiligen Abendmahls in den deutschen evangelischen Kirchen. 98.
- Kruse, Georg Richard: Zum Todestage Kleists und Marschners. 34.
- Kühn, Oswald: Uraufführung der „Ariadne auf Naxos“ in Stuttgart. 33.
- Zur Repertoirenot der Opernbühne. 371.
- Lalo, Pierre: Über deutschen Liedvortrag. 296.
- Landowska, Wanda: Das Klavierzimbel bei Bach. 166. 296.
- Leitzmann, Albert: Beethovens zweiter Brief an die unsterbliche Geliebte eine Fälschung? 35.
- v. Lepel, Vollrat: Zur Geschichte der Gesangsvereine. 170.
- Liebeskind, Josef: Zur Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte. 101.
- Löbmann, Hugo: Der Kern jeder Sangesbildung. 171.
- Löwenbach, Jan: Prag als Musikstadt. 373.
- Mac Naught, W. G.: Introductory to „Tonic Sol-Fa“. 35.
- Maccklenburg, Albert: Die Kunst der Transposition. 32.
- Mahlert, Friedrich: Die Stufennote. 168.
- Manas, Josef: Über Gesangskunst. 171.
- Marbitz, Otto: Die gebräuchliche Note als Intervallzeichen. 171.
- Marschner, Franz: Der schwierigste Laut der deutschen Sprache. 171.
- Marsop, Paul: Max Reger. 30.
- Ein echter Wagnerianer. 31.
- Die Orchesteranlage im Opernhaus und im Amphitheater. 32.
- Monna Isabeau. 32.
- Die Theaterstadt Wien und ihre Zukunft. 301.
- Mennicke, Carl: Ferdinand Meister. 372.
- Meyer, Semi: Die Psychologie der musikalischen Übung. 299.
- Misch, Ludwig: Die innere Werkstatt des Musikers. 31.
- v. Mojsisovics, Roderich: Das Problem der modernen Klaviertechnik. 370.
- Monatsschrift für Schulgesang: Lücken im neuen Gesangslehrplan für höhere Knabenschulen. 168.
- Verlauf der ersten Prüfung für Gesanglehrer und -lehrerinnen an höheren Lehranstalten in Preußen. 168.
- I. Österreichischer Musikpädagogischer Kongreß in Wien. 170.
- Mühlfeld, Christian: Die Meiningener Musikbibliothek. 299.
- Müller, Heinrich: Der kirchliche Männerchor. 168.
- Müller, H. J.: Methodische Erläuterungen zum neuen Lehrplan des Gesangsunterrichts

XXVI REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSARTIKEL

- an den höheren Lehranstalten für die männliche Jugend. 170.
- Müller-Hartmann, Robert: Max Steinitzer über Richard Strauß. 296.
- Münch, Amalie: Die Kunst des musikalischen Vortrags. 169.
- Nef, Karl: Glucks „Orpheus“ in Mézières. 35.
- Neidhardt, Hans: Dekadente Rhythmen. 166.
- Neisser, Arthur: Aus dem Opernleben an der Riviera. 370.
- Novitäten an der Mailänder Scala. 370.
- Nelle, Wilhelm: Was mir den Deutsch-Evangelischen Kirchengesangsverein wert macht. 167.
- Niemann, Walter: Musikalische Lausbubengeschichten. 371.
- Heinrich Stiehl. 371.
- Noatzsch, Richard: Der Lichtbilderapparat im Dienste der musikalischen Erziehung. 170.
- Novak, Vitezslav: Mein erstes Klaviersolo. 373.
- Paul, Ernst: Hochschulbildung für Musiklehrer. 170.
- Robert Radecke †. 170.
- Paul, Theodor: Stimmbildungsreform in der Schule. 171.
- Petschnigg, Emil: Die Oper der Zukunft. 33.
- Pfundheller: Die religiöse Kunst auf der großen Berliner Kunstausstellung 1911. 99.
- Plaß, Joh.: Das Glaubenslied. 99.
- Pohl, Louise: Edmund Singer, „der letzte Weimarer“. 31.
- Prod'homme, J.-G.: La musique ancienne à Paris en 1910. 35.
- Prüfer, Arthur: Zu „Parsifal und Urheberrecht“. 298.
- „Parsifal“ für Bayreuth. 372.
- Prümers, Adolf: Hausbibliotheken. 100.
- Aus Conradin Kreutzers Briefwechsel. 300.
- Püringer, August: „Parsifal“ für Bayreuth. 372.
- Rasch, Hugo: Nach der Arnold Schönberg-Matinee. 31.
- Reinecke, Carl: Die diatonische Tonleiter in den Werken der Meister. 100.
- Reisert, Karl: Über die Urheberschaft der neuen Volksweise zu Ed. Mörikes Gedicht „Das verlassene Mägdlein“. 169.
- Rentsch, Arno: Felix Draeseke und sein „Christus“-Mysterium. 34.
- Riemann, Ludwig: Das Volkslied im niederrheinischen Industriebezirk. 300.
- Roeder, Karl: Sprechen und Singen im Schulunterricht. 168.
- Gruppen- und Einzelgesang im Schulgesangsunterricht. 171.
- Roller, Hugo: Ada von Westhoven. 300.
- Rosenthal, Felix: Grundprinzipien der Klavierpädagogik. 34.
- Rote, Richard: Hans Gregor. 301.
- Rychnovsky, Ernst: Das Konservatorium in Prag. 35.
- Schäfer, Oskar: Streifzüge durch Theorie und Praxis des Gesangsunterrichts. 168.
- Schattmann, Alfred: Klaviergenie und musikalisches Genie. 296.
- Harmonielehre als Unterrichtsgegenstand am Seminar. 169.
- Schäfer, O.: Unsere Liedertexte. 100.
- Scheurleer, D. F.: Iconography of musical instruments. 35.
- Schilling, K.: Gedanken und Vorschläge zu Dr. Lagers Notenschrift. 169.
- Liederbuch und Liedauswahl in der Volksschule. 170.
- Zur „plastischen Darstellung der Lautbildung“. 300.
- Schillings, Max: Die Grenzen des Komponierbaren. 373.
- Schmidl, Leopold: Wider den Fleiß. 30.
- Schmidt, Karl: Fünftes Deutsches Bachfest in Duisburg. 168.
- Neue Bach-Literatur. 168.
- Schmitz, Alois: Der Verlust der richtigen Tonvorstellung bei Stimmkranken. 171.
- Schneider, Max: Das sogenannte „Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach“. 32.
- Sebastian oder Friedemann Bach? 166.
- Schnorr von Carolsfeld, Ernst: Johannes Biehles Theorie der pneumatischen Orgeltraktur. 99.
- Schönberg, Arnold: „Parsifal“ und Urheberrecht. 218. 371.
- Schröter, Oscar: Die Tonkunst in Goethes Leben. 299.
- Schubring, Paul: Ein Brief an Prof. Spitta über Burnands Gleichnisbilder. 98.
- Schünemann, Georg: Glucks „Pilger von Mekka“. 32.
- Das angeblich von Gluck komponierte Schäferspiel „Die Malenkönigin“. 370.
- Seidl, Arthur: Lina Ramann. 297.
- Erwiderung. 370.
- Signale für die musikal. Welt: Eine verdiente Lektion für den Allg. Deutschen Musikverein. 372.
- Singer, Kurt: Richard Wagners Pilgerfahrt zu Beethoven. 30.
- Hygiene des Spiels. 32.
- Smend, Julius: Konfirmationsliturgie und Apostolikum. 98.
- Zu Johannes Eccards Gedächtnis. 99.
- Der 22. Deutsche Kirchengesangsvereinstag. 99.
- Allerlei liturgische Beobachtungen bei kirchlichen Festen und Feiern. 99.
- Zu Arnold Mendelssohns Glaubenslied. 99.
- Was haben wir an unseren großen Kirchengesangsfeiern? 167.
- Spanuth, August: Musikalischer Mammutismus. 33.
- Das Opernhaus ein Idealbau? 167.
- Scriabine und die Dissonanz. 167.
- Konzerte, die sich nicht bezahlen. 372.
- Specht, Richard: Offener Brief an Felix Weingartner. 300.
- Getrennte Inszenierung. Epilog und Prolog. 301.
- Spitta, Friedrich: Ambrosius Blaurers Klagelied über den Tod seiner Schwester Margareta. 98.
- Die deutsche Ausgabe der Schütz'schen Canticiones sacrae. 98.
- Zwei Entwürfe zu liturgischen Feiern am Totenfest. 99.
- Eine Adventssitte. 99.
- Grundsätze und Richtlinien für Pfarrer und Organisten zur Wahrung der Einheit und Würde des Gottesdienstes. 99.
- Der amtliche Entwurf eines Gesangbuches für die evangelische Kirche in Württemberg. 99.
- G. Kaweraus Ansicht über die Grenzen des Kirchlich-Musikalischen. 99.
- Spiro-Rombro, Assia: Vorschläge zur Reform des Violinunterrichts. 298.
- Stein, Richard H.: Der Londoner Kongreß der I. M. G. 33.
- Das Heidelberger Musikfest. 33.
- Maifahrt nach Paris. 34.
- Steineck, Fritz: Die erste staat-

- liche Gesanglehrerprüfung in Preußen. 300.
- Sternfeld, Richard: Symphonie der Tausend. 297.
- Richard Wagners letzte Lebensjahre. 370.
- Erklärung. 371.
- Stier, Ernst: Die Uraufführung des „Barbier von Sevilla“. 167.
- Die Stimme: Friedrich Silcher, der Meister des deutschen Volksliedes. 171.
- Storck, K.: Beethoven d. Held. 31.
- Rhythmus und musikalische Erziehung. 296.
- Berlin als Musikstadt. 297.
- Stradal, August: Das „Album d'un voyageur“ und „La première année de pèlerinage“ von Franz Liszt. 32. 167. 300.
- Anton Bruckners Erste Symphonie in c-moll. 101.
- Sebastian oder Friedemann Bach? 166.
- Lina Ramann †. 298.
- Zu Lina Ramanns Tode. 371.
- Strauß, Richard: Die Grenzen des Komponierbaren. 301.
- Suk, Josef: Aus meiner Jugend (Brahms-Erinnerungen). 373.
- Thiel, Carl: Einiges über den gregorianischen Gesang. 33.
- Thomas, Eugen: Chor- und Chor-dirigentschulen. 301.
- Tiessen, Heinz: Ein Wort zur Programmmusik. 297.
- Heldenverehrung und Mißverständnis. 370.
- Ulrich, Bernhard: Zwei frühe Kunder der neueren Stimmbildungskunst. 171.
- Unger, Max: „Beethoven“ von Paul Bekker. 100.
- Ein Abend in der Leipziger Ortsgruppe der I. M. G. 101.
- Dem Gedächtnis Rochus v. Lilienrons. 101.
- Das Vierteltonssystem und die moderne Musik. 101.
- Zum Tode Rochus v. Lilienrons. 300.
- Vogel, Georg: Über die Stimmprüfung. 170.
- Kunstelend: Konzert und Komödie. 300.
- Vogel, Moritz: Schule und Musikdiktat. 34.
- Voigt, Woldemar: Betrachtungen über das Leipziger Bach-Fest (20. — 22. Mai 1911). 98.
- Wallenstein (Pastor): Alte normannische Landkirchen. 99.
- Weber-Bell, Nana: Ein Stimmphänomen. 169.
- Weingartner, Felix: Aus eigener Werkstatt. 298.
- Offener Brief an Richard Specht. 301.
- Weimar, G.: Neue Choralbücher. 168.
- Wellek, Bronislav: Neues von Smetana. 373.
- Wellesz, Egon: Arnold Schönberg. 35.
- Wiedermann, F.: Eine neue Volksweise. 169.
- Vom 5. Musikpädagogischen Kongreß in Berlin. 169.
- Wolf, Johannes: Der 4. Kongreß der I. M. G. in London. 34.
- Wormser, Else: Max Reger in Meiningen. Der Dirigent im Konzertsaal. Max Regers Heim. 371.
- Wurm, Mary: Einige Irrtümer R. M. Breithaupts. 371.
- van Zanten, Cornelia: Der Einfluß des modernen Lebens auf die Gesangskunst und das Gesangsinstrument. 170.
- Zeisel, Emil: Vom 8. Deutschen Sängerbundesfest zu Nürnberg 1912. 100.
- Zimmermann, Carl: Die Vibrationen des Schädels beim Singen. 300.

DIE MUSIK



HEFT 13

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
11. JAHRG. APRIL

1912

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schüler macht sich der Schwärmer genug und rühret die Menge,
 Wenn der vernünftige Mann einzelne Liebende zählt.
 Wundertätige Bilder sind meist nur schlechte Gemälde,
 Werke des Geists und der Kunst sind für den Pöbel nicht da.

Goethe

INHALT DES 1. APRIL-HEFTES

DR. HANS VOLKMANN: Johannes Brahms' Beziehungen zu Robert Volkmann. Mit bisher ungedruckten Schreiben beider Meister

DR. JULIUS BURGHOLD: Die Textvarianten in Wagners Bühnendichtungen

THEODOR MOELLER: Geographisches und Politisches über J. S. Bachs Aufenthaltsorte

F. A. GEISSLER: Ton und Licht. Eine Studie

DR. GUSTAV ALTMANN: Ein Fehler in Beethovens erster Violinsonate

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Max Burkhardt, Martin Frey, Wilibald Nagel, Hjalmar Arlberg, Eduard Mörike, Arno Nadel, Ernst Rychnovsky, Wilhelm Altmann, Ernst Schnorr von Carolsfeld, F. A. Geißler, Emil Thilo

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Bremen, Brüssel, Budapest, Darmstadt, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Graz, Hamburg, Johannesburg, Karlsruhe, Kassel, Köln, Kopenhagen, Leipzig, London, Magdeburg, Mannheim, Moskau, München, Paris, St. Petersburg, Straßburg, Stuttgart, Warschau, Wiesbaden, Zürich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Johannes Brahms, nach einer Bleistiftzeichnung; Ein Brief von Brahms an Robert Volkmann; Robert Volkmann, nach einer Photographie; Ein Brief von Robert Volkmann an Hans v. Bülow; Das Bachdenkmal in Eisenach von Karl Adolf Donndorf; Joh. Seb. Bachs Aufenthaltsorte; Exlibris zum 42. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
 Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
 Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
 Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
 Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
 für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
 für Frankreich: Costalat & Co., Paris

JOHANNES BRAHMS' BEZIEHUNGEN ZU ROBERT VOLKMANN

MIT BISHER UNGEDRUCKTEN SCHREIBEN BEIDER MEISTER
VON DR. HANS VOLKMANN-DRESDEN

Brahms und Volkmann, diese Tondichter haben mancherlei Verwandtes in ihrer Kunst. Beide gingen aus dem Kreise Robert Schumanns hervor, beide strebten nach ähnlichen Zielen. Innerhalb bestimmter Formen brachten sie die Empfindungswelt ihres Innern mit Konsequenz, unbekümmert um den äußeren Effekt, zur Darstellung. Eine gewisse vornehme Zurückhaltung ist ihrer Kunst eigen. Nur wenige ihrer Werke bestechen sofort den Hörer; dieser muß sich zumeist erst in ihre Tondichtungen einleben, ehe er sie genießen und ihren vollen Wert erkennen kann. Beide Künstler schrieben nichts für die Opernbühne. Kammer- und Konzertmusik entsprach ihren Naturen am meisten. Daß Brahms ein größerer Ruhm erblühte als Volkmann, ist natürlich; war er doch die mächtigere Persönlichkeit. Auch durch seine größere Fruchtbarkeit und seine Bevorzugung von Stoffen, die große Massen heranziehen, wie die Chorwerke, mußte Brahms breitere Schichten für sich gewinnen als Volkmann, der sich vorwiegend in kleineren Formen bewegte und weniger veröffentlichte. Daß aber das Innerste ihrer Schöpfungen von verwandtem Blute genährt ist, wird jeder zugeben, der tiefer in die Werke beider eingedrungen ist und ihr Wesen in der Gesamtheit überschaut. Als verwandte Geister haben sich wohl auch die beiden Tondichter gegenseitig betrachtet. Sollte die innere Verwandtschaft nicht auch einen äußeren Verkehr zwischen ihnen angebahnt haben? Sind Brahms und Volkmann persönlich einander nahe getreten?

Aus den Brahms-Biographien von Heinrich Reimann (1897), Florence May (1905) und Richard von Perger (1908) erhalten wir keine Antwort auf diese Frage. Max Kalbeck widmet in dem 1910 erschienenen dritten Bande seines monumentalen Brahmswerkes (S. 229) dem Komponisten Robert Volkmann warme Worte der Anerkennung; auch rühmt er von ihm, daß er in Budapest, wo Volkmann den größten Teil seines Lebens zubrachte, „das Verständnis für Brahms' Kunst gefördert habe“. Er erwähnt ferner, daß Brahms und Volkmann gelegentlich in Wien in einem Café zusammentrafen (II, 224); ob aber zwischen beiden engere Beziehungen bestanden, läßt Kalbeck unerörtert. Auch mir war es nicht möglich, solche in meiner Volkmann-Biographie (1903) nachzuweisen. Allerdings kannte ich Spuren davon; sie waren aber zu dürftig, als daß sie Erwähnung verdient hätten. Diese Spuren wurden jedoch ein Anlaß für mich, nach kräftigeren Belegen für den Verkehr der beiden Meister

zu forschen. Die sieben Bände des Brahmsbriefwechsels, die bisher erschienen sind, förderten diese Arbeit nicht. Denn sie enthalten keine zwischen Brahms und Volkmann ausgetauschten Briefe; auch ist in den Korrespondenzen anderer Leute mit Brahms nicht von Volkmann die Rede. Dagegen gelang es mir, in Wiener und Budapester Familien interessantes, auf jenes Thema bezügliches Material zu finden. Namentlich Herr Königlich Ungarischer Rat Dr. Julius Koller in Budapest stellte mir wichtige Dokumente zur Verfügung. Aus diesen ergibt sich, daß in der Tat zwischen Brahms und Volkmann freundschaftliche Beziehungen bestanden, die bis zu des letzteren Tode an Innigkeit zunahmen.

Den ersten Schritt zu einer allerdings rein künstlerisch-polemischen Verbindung tat Brahms. Im Jahre 1860 entspann sich bekanntlich eine heftige Fehde zwischen Brahms und seinen Freunden auf der einen und den Anhängern Liszts auf der anderen Seite. Verfechter der Lisztschen Richtung ließen sich zu derben literarischen Ausfällen gegen alle hinreißen, die ihre Kunst unabhängig von Liszt übten: sie erklärten jeden, der nicht auf die Fahne der „Zukunftler“ schwor, für einen rückständigen, beschränkten Tropf. Brahms und die Seinen setzten sich zur Wehr. Sie verfaßten eine geharnischte „Erklärung“ gegen die „neudeutsche Richtung“. Vor der Veröffentlichung sandte Brahms von Hamburg aus das Schriftstück (— es ist bei Kalbeck I, 419f. abgedruckt —) an eine Anzahl bedeutender Musiker, von denen er annehmen konnte, daß sie seine Gesinnung teilten, und forderte sie auf, mit zu unterzeichnen. Auch der im fernen Pest weilende Robert Volkmann erhielt ein Exemplar. Die Werke, die dieser bis dahin veröffentlicht hatte, namentlich das gedankentiefe b-moll Trio (op. 5), die phantastischen Klaviervariationen über ein Thema von Händel (op. 26), ferner seine inhaltreichen Streichquartette hatten Brahms gezeigt, daß Volkmann als Künstler keineswegs zu den Trabanten Liszts und Wagners gehörte, sondern daß er seine eigenen Wege ging. So glaubte er, Volkmann werde zur Unterzeichnung jener „Erklärung“ bereit sein. Hätte aber Brahms die Widmungen beachtet, die jenes Trio und jene Variationen trugen, so hätte er sich selbst sagen müssen, daß Volkmann diesen Schritt nicht tun konnte. Jene Werke sind Liszt und Hans von Bülow gewidmet. Besonders Bülow war mit Eifer und Nachdruck für Volkmanns Kompositionen eingetreten, und ihre Einführung in die Musikwelt war in der Hauptsache sein Verdienst. Es wäre daher nicht nur eine Inkonsequenz, sondern sogar eine Undankbarkeit gewesen, wenn Volkmann jenen Kriegsruf gegen die Lisztpartei unterzeichnet hätte, zu der damals ja auch Bülow gehörte. Was sollte nun Volkmann auf Brahms' Aufforderung hin tun? Eine ausführliche Darlegung seiner Stellung zu der Angelegenheit geben? Damit war den Protestierenden nicht gedient, auch konnten seine Rücksichten leicht falsch beurteilt werden. So zog

er es vor, überhaupt nicht zu antworten. „Von Volkmann kam keine Antwort“, so berichtet Kalbeck in der Biographie (I, 421). Volkmann bewahrte aber jenes Einladungsschreiben als Kuriosum sein Leben lang auf.

Erst nach dem Künstlerstreit sollten Brahms und Volkmann einander nahe treten.

Im Jahre 1863 verlegte Brahms seinen Wohnsitz von Hamburg nach Wien, das ihm nach und nach eine zweite Heimat wurde. Zu den Freunden, die er hier gewann, zählte auch Gustav Nottebohm, der ausgezeichnete Musiktheoretiker und Musikhistoriker, der sich namentlich durch seine scharfsinnigen Beethovenforschungen einen Namen gemacht hat. Nottebohm war aber auch einer der besten Freunde Robert Volkmanns. Während dessen Wiener Aufenthalt (1854—1858) hatten sich die beiden, die ganz ähnliche stille, allem äußeren Glanz abholde Naturen waren, eng aneinander angeschlossen. Volkmann war, wie Brahms später schrieb, „wohl der einzige Mensch, dem Nottebohm wirklich ernstlich und herzlich verbunden war“. Nach Volkmanns Übersiedelung nach Pest unterhielten die Freunde eine lebhafte Korrespondenz miteinander. Auf brieflichem Wege stellte auch Nottebohm den persönlichen Kontakt zwischen Brahms und Volkmann her. Er schrieb am 26. November 1864 u. a. an Volkmann: „Brahms, der hier ist und den Sie noch nicht kennen, spricht davon, eine Reise nach Pest zu machen; jedenfalls wird er Sie aufsuchen.“ Aber dazu sollte es fürs erste noch nicht kommen. Brahms behielt jedoch den Plan einer Reise nach Pest im Auge und knüpfte Konzertpläne daran. Am 26. Dezember 1866 fragte Nottebohm, offenbar von Brahms dazu angeregt, bei Volkmann an: „Wäre es praktisch oder rathsam, wenn Brahms, der jetzt hier ist und sich auch mal Pest ansehen will, dort ein Concert gäbe?“ Die Antwort dürfte bejahend und ermunternd gelaute haben; denn im April (22. und 26.) des folgenden Jahres gab Brahms in Pest seine ersten beiden Konzerte, denen am 10. Dezember ein drittes, gemeinsam mit Joachim gegebenes, folgte. Mitte März 1869 konzertierte er dann mit Julius Stockhausen an drei Abenden in Pest (Kalbeck II, 212 und 317). Ob Brahms als Komponist sofort die Sympathieen Volkmanns gewonnen hat, wissen wir nicht. Da aber die meisten schaffenden Künstler Brahms' Tondichtungen zunächst recht kühl aufnahmen, vermuten wir, daß sich auch Volkmann erst nach und nach dafür erwärmt hat. Den ernst strebenden, hervorragenden Geist Brahms' hatte er aber zweifellos sofort erkannt, und diesem versagte er seine Achtung keinen Augenblick. Volkmanns Herz gewann Brahms mit einem Schlage, als er Werke von Bach, Beethoven, Schubert und Schumann spielte. Diese Meister beherrschten die Programme seiner mit Stockhausen gegebenen Konzerte fast völlig. In der Begeisterung für die größten Meister begegneten sich Volkmann und Brahms. Nach jenen Konzerten widmete Volkmann, der selten Lob erteilte, dem genialen Interpreten

klassischer Musik Worte der Bewunderung: die persönliche Berührung war gefunden.

Verschiedene vornehme Familien von Pest, in denen auch Volkmann verkehrte, luden während jener Konzerttage die gastierenden Künstler zu sich, und in diesen Kreisen wurde die Bekanntschaft in Behaglichkeit fortgesetzt. Eines Abends weilten Brahms und Volkmann auch gemeinsam im „Roastbeefklub“. Dieser Klub führte seinen Namen nach dem in seinen Sitzungen ständig wiederkehrenden Hauptgericht. Um den materiellen Mittelpunkt des Roastbeefs sammelte sich an bestimmten Abenden eine Anzahl geistig bedeutender Männer von Pest, um in frohem Lebensgenuß die Sorgen des Tages zu vergessen. Dem Roastbeefklub gehörten der Verleger Gustav Heckenast (— der Mäzen Ad. Stiffters, Roseggers und auch Volkmanns —), der Pianist Dunkl, der Goetheforscher Elischer, die Brüder Fuchs und der obengenannte Dr. Koller an. Die kleine Schlaraffengesellschaft hatte ihren Präsidenten, ihren „Cereemoniarius“ und andere „hohe Würdenträger“. Volkmann war der „Sekretär“; als solcher pflegte er über die Sitzungen Protokolle abzufassen. Diese, meist mit keckem Humor gewürzt, wurden dann in der nächsten Sitzung vorgelesen. Aus einem solchen Protokoll läßt sich der Besuch von Brahms und Stockhausen in dem Klub nachweisen. Es betrifft die Sitzung vom 17. März 1869. Als eine Probe für den Ton, der in jenem Kreise herrschte, und für die Art, wie Volkmann diese Berichte gestaltete, möge dieses Protokoll hier abgedruckt werden. Vorher sei nur noch bemerkt, daß in der Klubsitzung, um die es sich handelt, der Präsident besonders gefeiert wurde, weil er vor kurzem — Großvater geworden war. Das Schreiben lautet:

„Es frommt, sich zuweilen den Gang der Kulturgeschichte zu vergegenwärtigen, um sich über den Standpunkt zu orientiren, den wir heute einnehmen. Die Gelehrten behaupten, daß unsre Vorfahren Menschenfresser waren, und daß im Kreislauf der Geschichte die Menschheit zu dieser alten Gepflogenheit wieder einmal zurückkehren werde. An uns ist es nun, diesen Zeitpunkt so weit als möglich hinaus zu verschieben durch Verbreitung des Roastbeef-Evangeliums: Wirken wir durch Wort und That, durch Schrift und Gründung von Roastbeef-Schulen dahin, daß die Bestialität (d. h. das Genießen von Thierfleisch) vor der Humanität (d. h. das Genießen von Menschenfleisch) zu möglichst langer Herrschaft gelange. Zu jener Zeit, als unsre Vorfahren, d. h. die Bewohner Nordeuropas, noch Homophagen waren, gab es in andern, kultivirteren Weltgegenden doch schon Roastbeef-Klubs: Die nachweisbar ältesten bestanden unter den griechischen Helden vor Troja. Wie weit dieselben indessen gegen unsern Klub noch zurückstanden, geht daraus hervor, daß zu jener Zeit noch kein Champagner wuchs, ebenso kein Chartreuse; es gab keine Erdäpfel, keinen englischen Senf, keine Messer und Gabeln, keine Protokolle, keinen Präsius, Großinquisitor, und mangelte überhaupt der ganze technische und moralische Apparat, den ein vollkommener Roastbeef-Klub haben muß. Die logische Schlußfolgerung zwingt uns zu dem Ausspruch, daß jene Roastbeef-Klubs auch nicht Großvater werden konnten, wie unser Klub. Mit dieser Bemerkung bin ich geistig in die letzte Sitzung hineingesprungen, denn in dieser Sitzung wurde die Großvatergewordenheit feierlich begangen, weshalb

sie für ewige Zeiten die Großvatersitzung heißen wird. Der Präsidialkeller hatte wieder seine Marsala- und Champagner-Schleusen geöffnet, die in die geehrten Klubbürgeln mündeten. Erhöht wurde die Feier durch die Anwesenheit zweier berühmter Concertkünstler aus dem fernen Norden Deutschlands, der Herren Stockhausen und Brahms. Da es nun der Herr Ceremoniarius vorgezogen hatte, an diesem Tage zu Hause krank im Bette zu liegen, sah sich der Sekretär zur Ausbringung des offiziellen Toastes bemüßigt, in welchem er den flüssigen Wert des Präsidial-Geistes betonte und die Hoffnung aussprach, daß durch Vermittlung der beiden Gäste eine Annäherung der schleswigholsteinmeerumschlungenen zu den ungarischen Ochsen, resp. Klubs stattfinden werde. In einem Hoch auf Präsius und die Herren Gäste machte sich schließlich die Begeisterung Luft. Dem Wunsche aber, der uns fürder alle beseelt, gebe ich in dichterischer Form folgendermaßen Ausdruck:

Stets blühe unser Präsius,	Er, der so weise ist als bon,
Sothaner Loge Genius,	Erhalt' in jeder Klub-Saison
Vom Kopf bis zu dem Schenkel;	Wenigstens einen Enkel!"

In einem so heiteren Kreise, wie es der Roastbeef-Klub war, wird auch Brahms, der ja den Humor so liebte, fröhliche Stunden verlebt haben.

In den nächsten Jahren erschien Brahms nicht in Pest; mannigfache Unternehmungen ließen ihn zu keiner Reise nach Ungarn kommen. Seit 1872 hielt ihn ein Amt auf einige Jahre in der Kaiserstadt fest: das als Dirigent des „Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde“ und der „Gesellschaftskonzerte“. Diese Konzerte seinen höchsten künstlerischen Anforderungen entsprechend zu gestalten, sparte Brahms weder Zeit noch Mühe. Die Werke der klassischen Meister bildeten den Hauptbestand seiner Programme, in denen er aber auch seinen eigenen großen Tondichtungen und bedeutenden Schöpfungen seiner Zeitgenossen Raum gewährte. Auch Volkmannsche Werke berücksichtigte er. So ließ er in dem Konzert am 7. Dezember 1873 Volkmanns sinnig-heiteres Konzertstück für Klavier und Orchester (op. 42) erklingen. Dieses Klavierkonzert, das neuerdings in der poetischen Interpretation von Elisabeth Bokemeyer in verschiedenen deutschen Städten wieder zahlreiche Hörer erfreut hat, wurde in jenem Wiener Gesellschaftskonzert von Emil Smietanski vorgetragen, einem Pianisten, den Brahms wegen seiner hervorragenden musikalischen Intelligenz besonders schätzte.¹⁾ Für das Konzert am 28. Februar 1875 war der Violoncellvirtuos Hummer gewonnen worden, der das Volkmannsche Cellokonzert (op. 33) spielen wollte. Brahms war damit einverstanden, hatte aber Bedenken wegen der Striche, die in Hummers Partitur des Werkes eingezeichnet standen. Sollte sie der Komponist billigen? Brahms konnte es nicht glauben. Das Werk so aufzuführen, wie es jener wünschte, war aber die Absicht des gewissenhaften Dirigenten. Er wandte sich deshalb brieflich an Volkmann mit dem Ersuchen, in der Angelegenheit ein entscheidendes Wort zu sprechen. Er schrieb²⁾:

¹⁾ Vgl. Kalbeck II, 479. — Das Programm des Konzertes ist vollständig abgedruckt bei Florence May II, 130; deutsche Ausgabe II, 144.

²⁾ Siehe das Faksimile unter den Beilagen dieses Heftes. Red.

Nov. 74.

Geehrtester Herr,

Am 28ten Februar haben wir das Vergnügen in einem Gesellschafts-Concert Ihr Concert für Violoncello zu hören. Nun reden die Herren Cellisten trotz aller Schwärmerei für das Werk, beharrlich von „Strichen“, die durchaus nöthig seien.

Vor mir liegt eine Partitur, in der die Striche des Herrn Popper angezeigt sind. Ich möchte mir nun die Anfrage erlauben, ob Sie etwa mit diesen Strichen einverstanden sein sollten?! Ob Sie andre (Striche und Cadenzen) mir angeben mögen — oder ob Sie das Werk aufgeführt wünschen, wie es gedruckt steht.

Mein Virtuose, der junge, sehr talentirte Herr Hummer, wird sich gewiß wie ich am liebsten nach dem richten was Sie wünschen. Darf ich Sie recht dringend ersuchen, baldmöglichst hierüber ein Wort zu sagen?

Verzeihen Sie die Eile in der ich schreibe und seien Sie bestens begrüßt von

Ihrem

IV, Carlsgasse 4.

sehr ergebenen

J. Brahms.

Aus dem Schreiben ist ersichtlich, welche Antwort Brahms erwartete: nur die, daß das Stück gespielt werden müsse, wie es gedruckt steht. Und Volkmanns Antwort fiel nicht anders aus. Zwar liegt uns nicht der fertige, an Brahms abgesandte Brief Volkmanns vor, der diese Antwort enthält, wohl aber das Konzept dazu. Wenn Volkmann in der Reinschrift des Briefes vielleicht manches abgewandelt hat, so besitzt das Konzept seinen besonderen Wert als unmittelbare Äußerung auf Brahms' Anfrage. Es lautet:

Budapest (Festung, Ferdinandsgasse 145) Decb. 74.

Geehrtester Herr!

Entschuldigen Sie die etwas verzögerte Antwort auf Ihr werthes Schreiben, welches ich verspätet erhielt, da es nicht mit meiner genauen Wohnungsadresse versehen war.

Ich danke Ihnen für Ihre freundliche Anfrage bezüglich meines Cello-Concertes. Die von den Cellisten gerügte übergroße Länge dieses Tonstückes wird jedenfalls nicht von allen Cellisten empfunden. Schlesinger z. B., welcher es zuerst öffentlich spielte, wünschte nachträglich von mir sogar noch die Verlängerung eines Tutti [damit er sich bequem den Schweiß abwischen könne, was ich ihm jedoch nicht bewilligen konnte].¹⁾ Wäre mein einsätziges Concert der erste Satz eines dreisätzigen Concertes, so begriffe ich es, wenn man seine Ausdehnung unpraktisch befände; aber mein Stück faßt, so zu sagen, die üblichen drei Sätze in sich, schon deshalb und dann auch, weil sein Bau ein wohlberechneter ist, dürfte es intelligenten Hörern nicht zu lang erscheinen. Wollte man es aber, was ich nicht voraussetzen kann, darum kürzen, um je eher damit fertig zu werden, so würden einige Striche sehr wenig Zeitgewinn ergeben, die Popperschen höchstens eine oder anderthalb Minuten, was nicht der Mühe lohnen würde, daß man das Stück verstümmelt vorführe: bei näherer Betrachtung der Popperschen Striche nämlich werden Sie gewiß leicht erkennen, daß dieselben meiner Composition keineswegs zum Vortheile gereichen. Aus den angeführten Gründen nun wäre es mir sehr angenehm, wenn mein Cello-Concert unverkürzt zur Aufführung gelangte! Was ferner Cadenzen in Concerten im allgemeinen betrifft, habe ich eine Vorliebe für die kurzen. Viele Virtuosen legen in Concerte fremder Componisten gern eigene lange Cadenzen ein, in welchen sie gewöhnlich

¹⁾ Die eingeklammerte Stelle ist von Volkmann wieder gestrichen worden.

ihre Lieblingspassagen, die nicht selten dem Geiste des Werkes widersprechen, anbringen und nebstbei die vom Componisten schon hinlänglich durchgeführten Motive leider oft genug durcheinanderwürfeln; auch Herrn Poppers Cadenz zu meinem Concerte fand ich von diesem Fehler nicht ganz frei. Daher möchte ich Herrn Hummer, den ich von mir zu grüßen bitte, eine meiner kurzen Cadenzen anrathen nämlich entweder jene, welche in die gedruckte Solostimme gehörigen Orts eingetragen ist, oder die unter Nr. 3 auf der Beilage befindliche. Sollten ihm beide nicht ganz entsprechen, so möge er die von beiden ihm mehr zusagende modifizieren oder eine ganz neue, wo möglich kurze und dem Charakter des Stückes angemessene herbeischaffen.

Es würde mich sehr freuen, wenn Sie und Herr Hummer sich mit meinen hier mitgetheilten Ansichten befreunden könnten und meine diesbezüglichen Wünsche berücksichtigen möchten.

Mit bestem Gruß

Ihr

hochachtungsvoll ergebener

Robert Volkmann.

Wir wissen nicht, weshalb das Auftreten Hummers in jenem Gesellschaftskonzert unterblieb. Wäre die Aufführung des Volkmannschen Werkes zustande gekommen, so hätte Brahms gewiß die Wünsche des Komponisten erfüllt. Meinungsverschiedenheiten über die Notwendigkeit von Strichen in Volkmanns Cellokonzert bestehen allerdings noch heute unter den Cellisten. Während die einen, von der künstlerischen Berechtigung der Urfassung überzeugt, an dieser festhalten, suchen die anderen der äußeren Wirkung halber das Werk durch Striche und Änderungen zu „verbessern“. Wenn das ein Cellist für seinen Privatgebrauch tut, so ist nicht mit ihm darüber zu rechten; wenn er aber, wie neuerdings Hugo Becker, seine Bearbeitung mit Weglassung ganzer Parteen aus dem Original und ohne Kenntlichmachung seiner Zutaten drucken läßt, so kann nicht scharf genug dagegen protestiert werden.¹⁾ Daß die Originalfassung von bedeutender Wirkung ist, ja bis ins Innerste packen kann, wird jeder „intelligente Hörer“ zugestehen, der sie einmal von Georg Willes Meisterhand gehört hat. Im Frühjahr 1875 gab Brahms das Amt als Musikvereinsdirigent auf. Er gewann damit wieder größere Freiheit und konnte nun seine Künstlerschaft auch öfter außerhalb von Wien betätigen. Schon kurz nach Ostern eilte er wieder nach Budapest und gab dort, von seiner Gemeinde mit Jubel begrüßt, ein Konzert. Die persönlichen Beziehungen zu Volkmann gewannen an Herzlichkeit, kam ihm doch der alternde Meister mit dem Gefühle der Dankbarkeit dafür entgegen, daß Brahms in Wien für seine Werke eingetreten war.

Einige Zeit danach sollte beiden eine gemeinsame kunstkritische Arbeit zufallen. 1876 hatte das Florentiner Streichquartett, dessen Ruhm noch in unsere Tage herüberglänzt, ein Preisausschreiben erlassen, in dem für das beste Streichquartett und das beste Klavierquartett je 1000 Mk. ausgesetzt wurden. Zu Preisrichtern hatten die Florentiner

¹⁾ Vgl. meine Besprechung dieser „Neuen Ausgabe“ in der „Musik“, IV, 19, S. 48.

Brahms und Volkmann gewählt. Im Frühjahr und Sommer 1877 prüften die beiden Tondichter die 65 Quartette, die eingereicht worden waren. Ihr Gedankenaustausch über diese Werke scheint mündlich erfolgt zu sein; wenigstens sind mir keine darauf bezüglichen brieflichen Äußerungen von ihnen bekannt geworden. Bei der Verwandtschaft ihrer künstlerischen Anschauungen dürfte es ihnen nicht schwer geworden sein, sich darüber zu einigen, welchen Quartetten die Preise gebührten. Sie erklärten nicht zwei, sondern drei Werke für die besten, und so wurden die Arbeiten von Bernhard Scholz, Friedrich Lux und August Bungert mit Preisen gekrönt.¹⁾

In den folgenden Jahren traf Volkmann wiederholt in Wien mit Brahms zusammen. Wie Kalbeck (II, 224) erzählt, konnte man die beiden im Café Deuerlein an der Ecke der Wollzeile, das lange Zeit Brahms' Stammcafé war, beisammen finden. Gustav Nottebohm war dann wohl oft der Dritte im Bunde. Alle drei waren innig befreundet mit der Familie des Wiener Arztes Dr. Ebner, in der die Musik mit Begeisterung und Hingebung gepflegt wurde. Ebners Gattin Ottilie, die noch heute als ausgezeichnete Meisterin des Klavierspiels in Budapest wirkt, ist die Tochter von Franz Schuberts Freunde Dr. Josef Hauer. Sie wußte die Traditionen aus dem klassischen Zeitalter wohl zu bewahren, zugleich schenkte sie aber auch allen bedeutenden musikalischen Erscheinungen der neuen Zeit lebhafte Teilnahme. Auch Werke von Brahms und von Volkmann erklangen im Hause Ebner. Der Bekanntschaft mit den Kompositionen war bald die Bekanntschaft mit den Komponisten gefolgt. In ihrem Wiener Heim und auch später in dem zu Budapest hat die Familie Ebner Brahms wie Volkmann behagliche und weihevollen Stunden bereitet. In der Sommerszeit weilten Ebners auf ihrem idyllischen Landsitz „in der Öd“ bei Gutenstein im Wiener Walde. Auch dort wurden sie bisweilen von den Tondichtern aufgesucht. Diese erfreuten sich an der lieblichen Landschaft und der edlen Geselligkeit; in stillen Stunden versenkten sie sich in die reiche Sammlung von Erstausgaben der Tonwerke der Wiener Klassiker, die das Ebnersche Landhaus birgt. Besonders auf Gustav Nottebohm übte diese Bibliothek Anziehungskraft aus: in wochenlanger Arbeit hat er hier Material für seine Beethoven- und Schubert-Kataloge ausgehoben.

Öfter als Volkmann nach Wien kam Brahms nach Budapest. Außer in der Familie des auch von Kalbeck (III, 229) genannten Universitätsprofessors Ladislaus Wagner kehrte Brahms wiederholt in der des Finanzrates Dr. von Floch-Reyhersberg ein. Näheres wissen wir über einen solchen Besuch im Jahre 1879. Brahms war nach Budapest gekommen, um dort am 10. Dezember in einem Philharmonischen Konzert seine D-dur Symphonie (op. 73) zu dirigieren. Im Hause Floch nahm er das Mittagmahl ein, zu dem auch Volkmann und eine Freundin des Hauses, Frau

¹⁾ Vgl. „Signale“ 1876, No. 55 (S. 872) und 1877, No. 42 (S. 665).

Ilka Horovitz-Barnay geladen waren. Diese Dame war eine Schülerin der 1875 gegründeten ungarischen Musikakademie gewesen und hatte bei Liszt Klavierspiel und bei Volkmann Kontrapunkt studiert. Bei jenem Mahle wurde sie, wie sie in ihren interessanten „Erinnerungen an Robert Volkmann“ (Neue Freie Presse, 26. April 1903) erzählt, Zeugin eines amüsanten Tischgespräches zwischen Brahms und Volkmann.

Man unterhielt sich von der neuen Budapester Musikakademie, von ihren Lehrern und Schülern. Da fragte Brahms spöttischerweise Volkmann, was für Erfahrungen er denn mit seinen Kompositionsschülerinnen gemacht habe? Darauf antwortete Volkmann:

„Viele habe ich unterrichtet, aber nur eine hat etwas gelernt, das ist diese nichtsnutzige Frau hier,“ und damit deutete er auf Frau Horovitz-Barnay.

„Warum nennen Sie sie denn nichtsnutzig, lieber Freund?“ fragte Brahms.

„Weil sie nichts komponieren will!“ polterte Volkmann. Da schlug Brahms mit der flachen Hand auf den Tisch und rief wohlgelaunt:

„Das ist just ein Beweis, daß sie ein vernünftiges Frauenzimmer ist.“

„Wozu studieren Sie denn nachher Kompositionslehre?“ entgegnete Volkmann.

„Für diese beiden Herrschaften,“ antwortete die schlagfertige Dame, indem sie auf ihre beiden Ohren wies, „damit sie diese beiden Herrschaften ordentlich verstehen lernen,“ und damit zeigte sie auf Brahms und Volkmann.

Andere Brahms und Volkmann betreffende Anekdoten erzählte man sich in der Künstlerschaft von Budapest. Als ich 1905 in der ungarischen Königsstadt weilte, hörte ich die folgende:

Brahms hatte Volkmann in Budapest aufgesucht, und beide entschlossen sich, da ein schöner Wintertag war, einen Spaziergang zu machen. Volkmann nahm ein Notenheft mit, um es in der Stadt abzugeben. Es enthielt die Übungsarbeit eines vornehmen Schülers, die Volkmann korrigiert hatte, und die er nun, weil er's versprochen, dem Schüler persönlich überbrachte. Nach langer Wanderung kommen die beiden Meister an die Wohnung des Schülers. Volkmann bittet Brahms, ihn einen Augenblick zu entschuldigen, da er nur das Heft abgeben wolle. Er steigt die Treppe hinauf und trifft den Schüler an. Freudig begrüßt, wird er trotz seines Sträubens ins Zimmer geführt. Da er einmal sitzt, erlaubt er sich einige Worte zur Erläuterung der Stellen, die er in dem Tonsatz angestrichen hat. Dabei verwickelt er sich mit dem Schüler in ein theoretisches Gespräch; und über Querständen und Quintenparallelen vergißt Volkmann, wer drunten seiner harrt. Brahms aber wartete geduldig, lange, lange. Stampfend ging er auf und ab, denn er begann zu frieren. Als aber mehr denn eine Viertelstunde verflossen und Volkmann noch nicht wieder erschienen war, erriet Brahms den Sachverhalt

und eilte von dannen. Abends fanden sich die beiden im Café wieder. Als aber Volkmann Worte der Entschuldigung vorbringen wollte, da wehrte Brahms ab, lachte und sagte: „Ich weiß alles . . .“

Eine ähnliche Anekdote teilt auch Frau Horovitz-Barnay in den oben genannten „Erinnerungen“ mit. Hier läuft Volkmann dem Wiener Gaste auf der Straße davon, um — seinen Schneider mit der Anprobe eines neuen Anzuges nicht warten zu lassen. Seine Elle war dadurch begründet, daß jener Schneider zugleich ein vorzüglicher Kontrabaßist im Philharmonischen Orchester war. Bei ihm müsse er pünktlich sein, meinte Volkmann, sonst könne ihn der musikalische Schneider bei einem Baß-einsatz in der Aufführung eines seiner Werke ebenfalls im Stiche lassen.

Mögen diese Anekdoten auch in der Tradition spezialisiert und erweitert worden sein, ihr Hauptinhalt zeigt, daß Volkmann Brahms nicht rücksichtsvoller behandelte, als irgend einen anderen Kollegen. Aber Brahms war weit entfernt, ihm darüber zu zürnen. Die Eigenheiten des alten, einsamen Mannes scheinen ihn vielmehr angezogen zu haben. Jedenfalls nahmen die Beziehungen zwischen beiden in Volkmanns letzten Jahren dermaßen an Herzlichkeit zu, daß Brahms, der ihn früher im Briefe mit „geehrtester Herr“ angeredet hatte, ihn im letzten Schreiben, das er an ihn richtete, „geehrtester Freund“ nennt.

Anlaß zu diesem letzten Briefe gab der Tod ihres gemeinsamen Freundes Gustav Nottebohm. Mit diesem seinem alten Kameraden hatte Volkmann noch im Jahre 1878 eine große Reise in die Karpathen unternommen, von der beide gestärkt und in bester Stimmung heimgekehrt waren. Ein paar Jahre vergingen, ohne daß sich die Freunde wiedersahen. Als dann Volkmann im Sommer 1882 Wien berührte, hoffte er wieder mit Nottebohm zusammensein zu können. Volkmann hatte die Kur in Kissingen gebraucht, war dann bei einer der ersten Aufführungen von Wagners „Parsifal“ in Bayreuth zugegen gewesen und rastete nun auf der Rückreise nach Ungarn noch einmal in Wien, um an Nottebohms Tür zu klopfen. Aber der Freund war nicht in Wien. Er sei nach Salzburg abgereist, so lautete der Bescheid. Volkmann gab seine Karte ab, die Nottebohm Kunde von ihm bringen sollte. Er ahnte nicht, daß dieser, schwer krank, in der Ferne Heilung suchte. In Budapest las Volkmann später in den Zeitungen, daß Nottebohm am 29. Oktober in Graz gestorben sei. Er schrieb an Brahms, ob er ihm nicht Näheres über das Ende ihres Freundes, das ihn aufs tiefste erschüttert hatte, mitteilen könne. Darauf sandte ihm Brahms folgende Antwort:

Nov. 82

Geehrtester Freund,

Als ich Ihre letzte Besuchskarte auf Nottebohms Schreibtisch fand, nahm ich mir vor Ihnen zu schreiben. Ich dachte herzlich Ihrer. Sind Sie doch, wie ich stets meinte, der einzige Mensch, dem Nottebohm wirklich ernstlich und herzlich verbunden war!

Jetzt versuche ich, Ihrem Briefe folgend, Ihnen Einiges mitzutheilen. Nottebohm war beiläufig 4 Wochen in Salzburg und 6—8 in Gleichenberg gewesen. Dann, auf dem Weg nach Wien, kam er nur bis Graz und mußte in den ersten Stock des „Erzherzog Johann“ getragen werden; die letzten drei Tage war er im Spital — immer in bester Pflege. Durch uns aufmerksam gemacht, nahmen sich einige angesehene Herren (Prof. Karajan u. A.) sehr freundlich seiner an. Seinen hiesigen Arzt verstehe ich nicht, denn das Leiden muß seit Langem gewachsen sein; die eine Lunge war ganz, die andre sehr zerstört.

Ich fand Nottebohm bereits sehr schwach geworden. Er war vergnügt mich zu sehen, konnte aber wenig und nur schwer verständlich reden. (Dagegen aß und trank er sehr viel und gern.)

Gelitten hat er anscheinend nicht und starb er sehr ruhig und leicht. An seinem Begräbniß beteiligten sich die vier dortigen Musik-Gesellschaften. Die Nekrologe sind meist der freundlichen Notiz von Hanslick nachgeschrieben, die bereits am Tag nach dem Tode erschien. Ich habe leider kein Exemplar da. Nächstens soll in der Augsburger Allgem. Zeitung ein Aufsatz von Carl Grün erscheinen. Grün ist ein Landsmann und Schulcolleague und seine Frau war die fleißigste Schülerin von Nottebohm. Über seinen Nachlaß hat Nottebohm keinerlei Verfügung getroffen; er dachte auch, wie es schien, nicht an den Tod, — da er noch Pläne für den Winter und Italien machte!

Er hinterläßt nur zwei Schwestern und Kinder seiner Brüder, die, wie es scheint, uns den Nachlaß anvertrauen. Herr Pohl wird das Nöthige besorgen. Der Nachlaß ist, soviel ich bis jetzt sah, viel weniger bedeutend und interessant, als Sie denken.

Nun aber verzeihen Sie, wenn ich mit dem Papier aufhöre und seien Sie recht herzlich begrüßt von

Ihrem
ergebenen

J. Brahms.

Dieser Brief ist ein schönes Zeugnis für Brahms' tiefes Gemüt, für sein inniges Mitgefühl mit dem Freunde, der in der Ferne um den Freund trauert. Brahms wußte, wieviel Volkmann mit Nottebohm verloren hatte. Drum fügte er tröstend hinzu, daß seinem alten Kameraden Schmerzen und Todeskampf erspart geblieben sind, und er mit schönen Plänen für die Zukunft ins Jenseits hinübergeschlummert ist. Der Aufsatz über Nottebohm von Carl Grün, den Brahms als in Aussicht stehend erwähnt, erschien in der Beilage der Augsburger Allgemeinen Zeitung vom 29. November 1882 (No. 333) und ist das Ausführlichste, was über Nottebohms Charakter, Leben und Wirken im Drucke vorliegt.

Ein Jahr nach Nottebohm — am 30. Oktober 1883 — starb auch Robert Volkmann. Damit zerrissen die Fäden, die sich zwischen ihm und Brahms gesponnen hatten. Eine stille Freundschaft war es gewesen, ohne markante Zeichen nach außen hin, — aber sie war echt und wahr und ehrenvoll für beide.

DIE TEXTVARIANTEN IN WAGNERS BÜHNENDICHTUNGEN

VON DR. JULIUS BURGHOLD-FRANKFURT a. M.

Die schwierige Aufgabe, zwischen dem Text der Buchausgabe und dem Text der Partitur zu wählen, trat an mich schon vor 15 Jahren heran, als ich die Textbücher zum Ring und Parsifal, denen später dasjenige zu den Meistersingern folgte, unter Beifügung der Leitmotive herausgab. Die hierzu erforderliche Detailarbeit offenbarte eine so große Anzahl von Varianten, wie sie wohl den wenigsten, die sich seitdem mit dieser Frage beschäftigt haben, zum Bewußtsein gekommen ist; im Rheingold allein z. B. unter Außerachtlassung der szenischen Bemerkungen sowie der Interpunktion etwa hundert.

Mit Rücksicht auf die große Bedeutung, die auch ich der Feststellung eines einheitlichen Textes beimesse, habe ich vor nicht langer Zeit beim Hause Wahnfried die Veröffentlichung einer authentischen Ausgabe angeregt. Leider vergeblich, da man dort — wie ich glaube, in Verkennung so mancher glänzenden Leistung feinfühligster Philologen — jede textkritische Tätigkeit als etwas Unkünstlerisches anzusehen scheint.

Was ich für nötig halte, ist eine Ausgabe nach Art der Weimarer Sophien-Ausgabe von Goethes Werken unter Zugrundelegung der erreichbaren Handschriften und der zu Lebzeiten Wagners veröffentlichten Drucke. Der anhangsweise beizufügende kritische Apparat hätte sämtliche Varianten zu verzeichnen. Die Verse wären für jede Dichtung fortlaufend zu beziffern: wer über Wagner arbeitet, weiß, wie sehr dadurch die Zitierung erleichtert würde. Apparat und Bezifferung haben in den volkstümlichen Ausgaben, den Textbüchern, Partituren und Klavierauszügen fortzubleiben; aber diese alle würden dann in Zukunft den einen Text aufweisen, der sich in dieser einen Gestalt dem Ohr und dem Herzen des deutschen Volkes immer mehr einprägen möchte!

Im folgenden will ich kurz die Grundsätze darlegen, die mich bei meiner Herausgabe der sechs Bühnendichtungen geleitet haben und die ich nach wie vor für richtig halte. Die Beispiele werde ich auf diese sechs Werke beschränken.

Ich begreife sehr wohl, daß man a priori den Partiturtex als den schlechthin maßgebenden betrachten möchte. Entsprechend dem Rechtsgrundsatz: *lex posterior derogat priori* will man die später entstandene Partitur zur *editio ne varietur* stempeln; vor allem aber soll die Form, in der die Worte des Musikdramas vertont sind, nicht angetastet werden. Eine eingehendere Untersuchung zeigt jedoch, daß ein absolutes Prinzip undurchführbar ist: der Partiturtex ist ebenso wenig ausnahmslos als der authentische aufzustellen wie der Buchtext.

Am wenigsten Zweifel werden dort entstehen, wo Wort- oder Satzformen des Buches in der Partitur dergestalt verändert sind, daß der Sinn zwar derselbe bleibt, die Musik jedoch nur zum Text der Partitur stimmt, nicht auch zu demjenigen des Buches. „Mich dünkt, sollt' passen Ton und Wort“: dieser Grundsatz dürfte wohl von keiner Seite angefochten werden. Wenn Mime im Rheingold singt: „dem Werk, das aus Erz ich wob“, so steht „wob“ dichterisch sicher dem „wirkte“ des Buchtextes nicht nach, ist also, da es allein zur Musik paßt, zu wählen. Häufig erscheint ein im Buch apostrophiertes Wort in unverkürzter Form komponiert: „Dich Wölfling treffe (statt: treff') ich morgen“, „Wanderer (Wand'rer)“, „ich es (ich's)“, „er es (er's)“. Umgekehrt hat die Partitur vielfach unverkürzte Wörter apostrophiert: „Fertig ist's (ist es)“, „Brünnhild (Brünnhilde)“, „Weh' (Wehe)“, „Mär' (Märe)“, „besitz' (besitze)“. Wie hier fällt eine Silbe aus, wenn die Partitur das Simplex eines Zeitwortes statt des Kompositum setzt: „weckt' (erweckt') er die Braut“, während öfter noch das Kompositum statt des im Buch gebrauchten Simplex komponiert ist: „Siegfried erfreu' (freu') sich des Siegs!“, „ertönen (tönen)“, „entlassen (lassen)“, „errät'st (rät'st)“, „verweilte (weilte)“. Verschiedentlich hat die Vertonung zur Veränderung von Ausrufewörtern und dadurch zu Silbenverlust geführt: „Hojotoho (Heiaha)!“ „Heiajaho (Heiaho)!“ Innerhalb eines Verses oder mehrerer ist häufig eine Umstellung von Wörtern erfolgt: Rheingold: „Doch schlau entschlüpfte unserm Zwange immer (immer unserm Zwange) der Zwerg“, „zieh'st den Räuber du (du den Räuber) zu Recht“; Walküre: „sieh, wie gierig sie (sie gierig) dich frägt!“, „der Adern Geäst in den Schläfen (in den Schläfen der Adern Geäst) sich schlingt!“, „wie das Los er (er das Los) gekies't“, „Untreue übt' ich (übt' ich Untreue)“, „Und das ich ihm in Stücken (in Stücken ihm) schlug!“; Siegfried: „Trägst du mir Trank und Speise (Speise und Trank) herbei.“ In allen diesen Fällen ist es infolge der Veränderung des Silbenwertes unmöglich, die Melodie zum Buchtext zu singen. Das gilt auch von folgender Parsifalstelle, obgleich dort die Partiturnumstellung eine sprachliche Härte hineingebracht hat: „nun laß' zum frommen Mahle mich dich (mich zum frommen Mahle dich) geleiten.“ Gleich einzelnen Wörtern werden ganze Verse umgestellt: Walküre: „Der Recken Zwist entzweit noch die Rosse (die Rosse entzweit noch der Recken Zwist).“ Wie hier überall ohne Änderung des Sinnes gebraucht die Partitur öfters sogar ein ganz anderes Wort, dessen Silbenzahl von derjenigen des Buchwortes abweicht, — sei es durch Silbenvermehrung: „ihrem (dem) Herrn gehorchend“, „Und dennoch (doch) gewänn' ich ihn nicht?“, „Treulosen (Falschen)“, „wütendem (wildem)“, sei es durch Silbenminderung: „daß deutlich (hell) ich schaue“, „des (deines)“, „zur Jagd (zum Jagen)“, „dem (jenem)“. Wird in einem Satz eine Mehrzahl von Wörtern durch andere ersetzt, so ist die Änderung noch sinn-

fälliger: Walküre: „fänd' ich es einst (sollt' ich es finden)“; Siegfried: „Hab' acht (sieh dich vor), Brüller!“; Götterdämmerung: „dem Fluche, dem du verfielst (des Verderbens dunkler Gewalt)“; Parsifal: „Das weiß ich nicht (Ich weiß nicht)“, „dein Meister ruft: (Zu deinem Meister) herauf!“, „Du salbtest mir (Salbtest du mir auch) die Füße.“ Auch hier ist lediglich der geänderte Partiturtex t zur Melodie sangbar; in dem Beispiel aus der Götterdämmerung müßte der Buchtext mit folgender unmöglicher Betonung gesungen werden: „Des Verderbens dunkler Gewalt.“

Außerordentlich häufig fügt die Partitur neue Wörter ein — in den folgenden Zitaten sind sie gesperrt —: Rheingold: „um den Bau sie mich bat“, „erstand dir die ragende Burg“, „versprach mir Freia zu lösen“, „Hab' Dank, du Dummer!“, „Doch behalt' ich mir nur den Ring“; Walküre: „was je sie getrennt“, „das ihren Göttern wäre verwehrt“; Siegfried: „und erspähtest du viel“, „Heda! du Fauler!“, „doch fort in die Welt“, „das Glühen und Schauern“, „Was machst du denn da?“, „ich zwang dich zu ganz“; Meistersinger: „Hans? Hans!“; Parsifal: „Weil ihr euch streitet.“, „Wir streiten nur um dich“, „Auf! Weichet dem Toren!“, „Erlösung gabst du dann auch mir.“ Hier wird man meist die Wort-einfügung zugleich als dichterische Verbesserung empfinden. Dies gilt auch dort, wo statt eines Wortes zwei neue gewählt sind: Walküre: „Hierher mit dem (dein) Roß!“, Parsifal: „Gut tut sie dann und recht (ganz) sicherlich“, oder im umgekehrten Fall: Meistersinger: „das heißt (nenn' ich) ein Wort!“ Jedenfalls aber muß überall der Partiturtex t stehen als allein zur Melodiesangbar.

Nicht nur einzelne Worte, auch ganze Verse hat der Komponist in den Buchtext eingefügt, so: Götterdämmerung: „Ist sie entrückt?“ Statt der Rheingold-Verse: „he da! he da! | duftig Gedünst! | Donner ruft euch zu Heer!“ sind folgende komponiert: „Dunstig Gedämpf! | Schwebend Gedüft! | Donner, der Herr, | ruft euch zu Heer! | Heda! Heda! Hedo!“ Noch einschneidender ist die Veränderung im zweiten Parsifal-Aufzug beim Gesang der hereinstürzenden Mädchen. Die vor Beginn des Mahles der Gralsritter aus der Kuppel gesungenen Einsetzungsworte enthalten jetzt statt zweimal zweier Verse zweimal drei, und wenn nunmehr der „Leib“ (statt „Blut“) an erster Stelle genannt wird, so schließt sich dies an das Neue Testament an.

Wiederholt legt die Partitur einen oder mehrere Verse anderen Einzelpersonen einer bestimmten Gruppe in den Mund als das Buch: bei den Rheintöchtern in der ersten Rheingold-Szene, den Walküren im dritten Walküre-Aufzug, den Lehrbuben im ersten Meistersinger-Aufzug; im dritten Parsifal-Aufzug sind die Worte: „Ich geb' ihn verloren“ statt einem Mädchen dreien zuerteilt und entsprechend grammatikalisch geändert worden („wir geben ...“).

Kann in allen vorbezeichneten Fällen wohl kein Zweifel darüber obwalten, daß nur die — mit der Musik allein im Einklang stehende, den ursprünglichen Sinn aber niemals antastende — Partitur-Textfassung maß-

gebend ist, so fragt sich, ob Silben, Worte und Verse, die bei der Komposition ausgefallen sind, aus dichterischen Gründen in einer Buchausgabe nicht doch ihren Platz behalten müssen. Prüft man, wie es geboten ist, diese Frage von Fall zu Fall, so wird man meines Erachtens zu ihrer Verneinung gelangen, also wiederum den Partiturtex als allein maßgebend anerkennen müssen. So wenn Brünnhilde beim Zweikampf zwischen Hunding und Siegmund diesem zurnft: „traue dem Schwert!“ statt: „dem Siegschwert!“ Ferner bei nachstehenden nicht komponierten Einzelwörtern — sie sind im folgenden eingeklammert —: Rheingold: „halte (mir) Stich!“; Walküre: „An dem (kühnen) Blick erkannt’ ihn sein Kind“, „(du) süßestes Weib!“, „Steh (dort), daß ich dich stelle!“; Siegfried: „so laß’ mich (nun) Zeichen seh’n“, „ist (Fafner) des Hortes Hüter“, „nun sollst du, Mime, (fortan) mich meiden!“, „(ein) Feuer umbrennt ihren Saal“; Götterdämmerung: „in des Urgesetzes (ewiges) Seil“; Parsifal: „weihte zum (heilenden) Bad“. Dies gilt auch, wo mehrere Wörter nicht komponiert sind: Rheingold: „sollten (mit sanftem Band) dich binden“. Titirels Worte: „Der Segen!“ fallen vollständig fort. Nirgends sprechen hier dichterische Gründe für Beibehaltung des Nichtkomponierten, mag auch mit dem Wort „Fafner“ in der obigen Siegfried-Stelle ein Stabreim verloren gehen. Dagegen habe ich kein Bedenken getragen, in meiner Meistersinger-Ausgabe S. 126 die Worte Evas: „im stillen Raum“ und Walthers: „rein und hehr“, allerdings mit dem Zusatz: „(nicht komponiert)“, aufzunehmen, weil sie für die Symmetrie der Dichtung ebenso nötig sind, wie ihr Verschwinden im Gesang des Quintetts unbemerkt bleibt.

Wenn wir endlich finden, daß ganze Verse und Versreihen unkomponiert geblieben sind, so erweisen auch sie sich sämtlich als entbehrlich. Rheingold: „schuldig blieb ich Schächern nie“; Siegfried: „wirr verschwimmend schwinden die Sinne“, „frierend zähmt’ ihn der Frost“, „die einst der Welt gewaltet“, „des Hortes Herrn umringt Verrat“, „deutlich dünken mich’s Worte!“, „Friedloser, laß mich frei! Löse des Zaubers Zwang!“; Götterdämmerung: „mit starken Waffen, mit scharfer Wehr!“, „sollt’ ohne Lieb’ in der Furcht Bande bang ich sie fesseln — Leben und Leib“, „dem strahlenden Stern des Rheins.“ Im ersten Meistersinger-Aufzug sind folgende vier Verse Kothners nicht komponiert: „Meint, Junker, Ihr in Sang’ und Dicht’ | euch rechtlich unterwiesen, | und wollt Ihr, daß im Zunftgericht | zum Meister wir Euch kiesen.“ Das Zwiegespräch zwischen Wotan und Fricka im zweiten Walküre-Aufzug, wie es „vor der musikalischen Ausführung entworfen war“, ebenso die Abschiedsverse Brünnhildens: „Ihr, blühenden Lebens bleibend Geschlecht . . .“, diese mit einer ihren Wegfall begründenden Anmerkung, hat Wagner bekanntlich trotzdem als Fußnoten in das Buch aufgenommen (zu Brünnhildens Abschiedsversen sogar noch eine zweite nicht komponierte Fassung); um so unbedenklicher

wäre es also, andere bei der Vertonung ausgefallene Verse mit einem entsprechenden Vermerk in den Buchausgaben abzudrucken, wenn durch ihren Ausfall die Dichtung gelitten hätte. Dies trifft aber meines Erachtens nirgends zu; wie vielen Wagnerfreunden mögen die oben zusammengestellten nichtkomponierten Verse ganz unbekannt sein!

War es in allen bisher besprochenen Fällen der Musik wegen unmöglich, in der Partitur den Buchtext wiederherzustellen, so sind nunmehr diejenigen Varianten zu untersuchen, bei denen die Komposition an sich sowohl den Buch- wie den Partiturttext zuließe. Hier ist als erster Grundsatz aufzustellen: Partiturttext, wo der Buchtext offensichtlich berichtigt werden sollte! Den orthographischen Fehler in Brünnhildens Worten: „ob mich bange auch ihr berget“ (dritter Walküre-Aufzug) hat die Partitur beseitigt, indem sie „Bange“ mit einem großen Anfangsbuchstaben versah; denn nicht die anderen Walküren, zu denen Brünnhilde spricht, sind bange (bis dahin wenigstens nicht), sondern Brünnhilde ist die Bange. Statt des „und“ in Siegfrieds Worten: „Mut und Übermut — was weiß ich!“ heißt es richtig: „Mut oder Übermut.“ Nicht mehr „wonnig und weh“, sondern „wonnig aus Weh“ webt der Waldvogel sein Lied. „Sehrendes Sehnen“, nicht „Sengen“ zehrt Siegfrieds Sinne. Und wenn die Meistersinger-Partitur im vierten Vers der vom Volke angestimmten Wittembergisch Nachtigall „durchklinget“ in „durchdringet“ ändert, so stellt sie damit den wirklichen Text des Hans Sachs'schen Liedes wieder her.

Ich gehe aber weiter und erkenne in den weitaus meisten für die Musik gleichgültigen Textänderungen, die Wagner bei der Komposition vorgenommen hat, von ihm beabsichtigte Verbesserungen. So im Rheingold: „naht' ich mich (Buch: euch) gern, neigtet ihr euch zu mir.“ Hier wird durch die Änderung die harte Wiederholung eines Wortes („euch“) beseitigt. Dasselbe gilt bei folgenden Siegfried-Stellen: „den goldnen Reif (Ring) geizt er allein: laß mir den Ring“, „zum Schwertstreich (Schwertschlag) aber, der ihn erstach (erschlug).“ Ein unschöner Anklang wird auch in Amfortas' Worten vermieden: „ein Lichtstrahl senkt sich auf das heilige Werk: die Hülle fällt (sinkt)“. Auf Alberichs Anruf: „Ihr da oben!“ entgegnen die Rheintöchter jetzt richtig mit der Frage: „Was willst du dort (da) unten?“ Wie viel besser entspricht dem brutalen Charakter Alberichs die Fassung: Rheingold: „Habt ihr's gehört?“ als „hört ihr mich recht?“ Wie viel sinngemäßer heißt es in der Walküre: „Nur Einer könnte was ich nicht darf“ statt: „Nur Einer dürfte...“ Wenn im zweiten Aufzuge Sieglinde von sich zunächst durchweg in der dritten Person redet, als ob sie vor sich, der Entweihten, selber flöhe, dann muß sie mit der Partitur auch sprechen: „umfaßt dich ihr (mein) Arm“. In Wotans Straf-rede: „Durch meinen Willen warst du allein“ halte ich die in der Partitur von Anfang an durchgeführte Wiederholung „gegen mich doch...“ für

eine von Wagner gewollte und in der Tat äußerst wirksame Verbesserung und kann mich der gegenteiligen Ansicht Golthers nicht anschließen. Wie fein ist die Änderung in Mimes: „ich braut' ein Truggetränk, Siegfried zu fangen (statt: fällen), dem Fafner fiel.“ Im zweiten Meistersinger-Aufzuge ist „das Blumenkränzlein von Seiden fein“ des Buches in der Partitur mit Recht zu einem solchen „aus Seiden fein“ geworden, denn so hatte das — den Lehrbuben doch jedenfalls in einer Form geläufige — Liedlein auch im ersten Aufzuge gelaute. „Steh' auf bei Zeit“ drückt Sachsens Befehl sicher richtiger aus als: „Wach' auf bei Zeit.“ Und müssen wir in den folgenden Änderungen nicht ebenso die Absicht des Dichters, Besseres zu schaffen, erkennen und nachahmen? Rheingold: „heischt (statt: heißt), was ihr begehrt!“; Walküre: „auf linden (lauen) Lüften leicht (lind) und lieblich“, „dein ewig (ew'ges) Gemahl?“; Siegfried: „Glaube, Liebster (Glaub' mir, Lieber)“, „Ist dies (es) das Fürchten?“, „Sonnenhell leuchtet der Tag meiner Schmach (Not)!“; Götterdämmerung: „Hier steht (ist) dein Gatte“, „euer Drohen schreckt (Schrecken trägt) mich noch minder“, „Vollbringt Brünnhildes Wort (Wunsch)!“; Meistersinger: „erglüh'n nicht stets in (von) gleicher Brunst“, „ich sang voll (mit) Lieb' und Glut“, „in Flucht geschlagen, wähnt (meint) er zu jagen“, „'s ist ('s bleibt) halt der alte Wahn“, „zu einer Quelle reiner (edler) Welle“; Parsifal: „Arabia (Arabien) birgt“ — kurz darauf heißt es auch im Buch: „aus Arabia hergeführt“ —, „die wilden (rauen) Adler“, „den freislichen Knaben lernten sie fürchten (fürchten sie alle)“, „das ganze Rittergezucht (Rittergeschlecht)“, „Parsifal! — Weile! (Bleibe!)“, „um das entweihte (verrat'ne) Heiligtum“, „eh' (wenn) jener Quell sich dir nicht schließt“. Wiederholt hat den Meister ein beim Komponieren ihm einfallender Stabreim zu einer kleinen Wortänderung veranlaßt: Rheingold: „Ich rate dir wohl (Buch: gut): zu mir wende dich, Woglinde meide!“, „daß die feinste (engste) Klinze dich fasse“; Siegfried: „Nun laß mich (will ich) sehn, wen jetzt sie mir lockt“, „Weib . . . schweige die schäumende Wut (Glut)!“ Es kommt freilich auch vor, daß im Partiturtex ein Stabreim verloren geht. Alberichs Fluch schloß im Buch: „So — segnet in höchster Not der Nibelung seinen Hort!“ Niemand wird jedoch bezweifeln, daß die Änderung des Wortes „Hort“ in „Ring“ von Wagner in dem vollen Bewußtsein vorgenommen wurde, der Fluch des Ringes bilde den Kern des Dramas. Auch hier verlangt also die Dichtung den Partiturtex.

Die angeführten dem Meister bei der Vertonung eingegebenen Änderungen zeigen übrigens, wie er — begreiflich genug! — hierbei die Dichtung neu erlebte; aber die verhältnismäßig geringe Zahl der Änderungen offenbart uns auch, mit welcher Sicherheit, mit welcher poetischen Sorgfalt schon der Buchtext von ihm gearbeitet worden war.

Dürften nun vorstehende Ausführungen die Golthersche Ansicht, die

durchweg den Buchtext geben will, widerlegt haben, so vermag ich andererseits ebensowenig der von den meisten Gutachtern ausgesprochenen Meinung beizupflichten, wonach ausnahmslos der Partiturtex t gelten soll.

Es sind, sei es bei der Drucklegung, sei es schon bei Niederschrift der Partitur offenbare Versehen vorgekommen. Dazu zählt für mich als zweifellos die Abänderung des Sachs'schen „Abendtraum“ in „Morgen-
traum“. Wie zart deuten doch die von den sonst gleichen Worten der Quintettgenossen sich abhebenden zwei Silben die wehmütig-verzichtende Herzenseinsamkeit Sachsens an, und wie bedeutungsvoll wird er damit allein zwischen die beiden Liebespaare gestellt: das junge, lieb Evchen mit dem „Rechten“, und das andere Paar, dessen materielle Veranlagung an dem doch auch hier vorhandenen Altersunterschied unbekümmert vorbeisieht. Eine so wunderbare dichterische Eingebung darf man wegen einer nur allzu erklärlichen Nachlässigkeit des Stechers wahrlich nicht preisgeben. Und soll Walther statt: „die Brust mit Lust“ wirklich der Partitur zulieb reimlos singen: „die Brust wie bald“, da doch die Worte „wie bald“ aus der entsprechenden gleich komponierten Stelle der ersten Strophe („der Wald wie bald“) durch offensichtliches Versehen hier in die zweite Strophe hinabgeglitten sind? Wer aber an dieser Stelle den Reim des Buches wiederherstellen will, darf sich davor auch bei den anderen Meistersinger-Stellen, die Scheidemantel anführt, nicht scheuen. Man kann es begreiflich finden, daß der Meister bei der Vertonung über dem Klang der Musik das Fehlen des Reimklangs überhört hat. Keine Stelle gibt jedoch den geringsten Fingerzeig dafür, daß er eine absichtliche Änderung vorgenommen hätte, keine darf als eine Verbesserung des Buchtextes angesprochen werden; wohl aber liegt verschiedentlich das Gegenteil einer solchen klar zutage, z. B. bei Beckmessers Worten:

Als Schuster seid ihr mir wohl wert,
als Kunstfreund doch weit mehr verehrt,
Eu'r Urteil, glaubt, das halt' ich wert (statt des
richtigen: hoch),
d'rum bitt' ich, hört das Liedlein doch.

Die Gesangsmelodie paßt überall zum gereimten Buchtext ebensogut wie zu dem reimlosen der Partitur. Einzig die Prügelszene hat solch eingreifende Textänderungen erfahren, daß hier eine Anzahl reimloser Verse stehen geblieben ist — auch bei Goethe finden sich bekanntlich solche „Waisen“ —, wie denn die Komposition der Fuge auf den Text besonders stark eingewirkt hat, der aber, meines Erachtens, trotzdem dadurch der Versrhythmus stark ins Wanken geraten ist, schon um seiner witzigen neuen Einfügungen willen in der Partiturfassung auch als Buchtext abzdrukken ist.

Durch ein Versehen hat Wagner im dritten Walküre-Aufzug ein Wort unkomponiert gelassen: bei Sieglindens Ausruf: „O deckte mich Tod,

daß ich's nicht denke" fehlt „nicht“ in der Partitur. Die Sängerin wird das Wort auf einem sechzehntel f leicht einfügen und im Text darf es natürlich nicht ausgelassen werden.

Zu diesen Fällen, in welchen der Buchtext meines Erachtens zugrunde gelegt werden muß, kommen andere, in denen ich ihn, trotzdem ein solches Muß nicht vorhanden ist, ebenfalls demjenigen der Partitur vorziehen würde. Öfters ist durch eine Änderung der Stabreim verloren gegangen, ohne daß ein positiver Grund für die Änderung erkennbar wäre: Rheingold: „Fordert (Buch: sinnt auf) andern Sold.“; Siegfried: „groß (stark) war die Not: sie starb“, „daß du nun nicht weißt, was dir frommt (nützt)“, „dem herrlichsten (wonnigsten) Wälsung“, „mit zerfochtner Waffe floh (wich) mir der Feige?“ Ferner erscheint die Änderung in Siegfried: „Außer dir begehrt er einzig das Gut“ in „Gold“ im Hinblick auf die kurz darauf folgende Wiederholung des letzteren Wortes auch keine Verbesserung. Man wird hier um so weniger Bedenken tragen, mit der Möglichkeit eines Versehens zu rechnen, als solche Versehen ja oben tatsächlich nachgewiesen wurden und ebenso in folgenden Fällen kaum zu bestreiten sein dürften. In Walküre: „freudige Rache ruft nun den Frohen“ ist das „ruft“ abgeändert in „lacht“, obgleich der unmittelbar folgende Vers lautet: „Auf lach' ich.“ „So flieht nur wer auf der Flucht“ ist gewiß Schreib- oder Stecherfehler statt des ursprünglichen: „fliegt“. Ähnlich Siegfried: „Fühltest du das noch nicht, das Fürchten blieb dir noch (statt: dann) fremd.“ Die Änderung von Pogners Worten: „Vernehmst ihn gut“ in: „Vernehmst mich wohl“ halte ich aus den von Scheidemantel angegebenen Gründen ebenfalls für einen Fehler, vielleicht hervorgerufen durch die kurz vorher von Sachs gesprochenen Worte: „Vernehmst mich recht!“, deren fast genaue Wiederholung in Pogners Munde sicher nicht gut klänge.

Mögen schon in den zuletzt angeführten Fällen die Meinungen auseinander gehen, so bleibt schließlich noch eine Anzahl von Stellen übrig, bei denen es in der Tat schwer ist, zwischen beiden Fassungen zu wählen. Warum sollte Wagner die folgenden absichtlich geändert haben? Rheingold: „Alberich zögerte (Partitur: zauderte) nicht“; Siegfried: „das jetzt mir Seligem strahlt (lacht)“; ebenso wenn öfters „nun“ in „jetzt“ verwandelt wird und umgekehrt; ferner bei Wortumstellungen wie: Rheingold: „das dort so gleißt und glänzt (glänzt und gleißt)?“ Siegfried: „Lebe und lache (Lache und lebe).“ Zweifelhaft sind auch folgende Fälle. In Rheingold: „sie steht nun stark gebaut“ schreibt die Partitur statt „stark“: „fest“; dadurch wird der Stabreim verloren, hingegen die Wiederholung von „stark“ (kurz vorher) vermieden, während wiederum „fest“ noch rascher nachher folgt. Sieglindens: „Mit dem Knaben noch weilt er im Forst“ verwandelt das letzte Wort in „Wald“, gewinnt dadurch einen Stabreim zu „weilt“, gibt aber einen solchen zu dem vorherigen „Vater“ auf.



Einer kurzen Erörterung bedürfen schließlich noch die Varianten des Szenariums, die keineswegs nur darauf zurückzuführen sind, daß — wie z. B. in der stummen Beckmesser-Szene des dritten Meistersinger-Aufzugs — die musikalische Ausführung eingehendere Vorschriften für das der Musik anzupassende Spiel hervorrufen mußte. Die Vertonung machte vielmehr auch positive Änderungen nötig. Die szenische Anweisung: „Sie lachen“ war in der ersten Rheingold-Szene zu streichen, weil noch in Floßhildens letztes Wort: „verliebt“ Wellgunde hineinsingt, dazwischen also für das Lachen der Rheintöchter keine Zeit bleibt. Fällt das Lachen aber — wie es in der Partitur denn richtig fehlt — auf der Bühne weg, so darf es auch nicht mehr im Buch stehen. Nach dem Parsifal-Buch versank Klingsor bei Parsifals Erscheinen mit dem ganzen Turme „langsam“; nach der Partitur und in Bayreuth versinkt er umgekehrt „schnell“. Bei der Komposition haben sich der schaffenden Phantasie des Meisters auch neue szenische Details vor Augen gestellt, die er dann in die Partitur eintrug, während sie im Buch noch fehlen; so das Ambos-Geräusch der Nibelungen vor dem Erscheinen und nach dem Verschwinden Nibelheims, Loges Schnippchenschlagen und Fingerschnalzen bei der Verspottung des gefangenen Alberich, Alberichs zauberischer Ringkuß zum Forttreiben der Nibelungen. Mit der Musik geboren ist die wichtige Bemerkung am Schlusse des Rheingold beim ersten Ertönen des Schwert-Motivs: Wotan „wie von einem großen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen“. (Statt dessen, der mündlichen Anweisung Wagners entsprechend, vorzuschreiben, daß Wotan das von Fafner liegen gelassene Schwert aufhebt, halte ich mangels einer vom Autor herrührenden literarischen Fixierung für unstatthaft.) So hat die Komposition ferner das stumme Spiel Siegmunds und Sieglindens vor Hundings Eintritt detailliert, das neckische Umherflattern des Waldvogels am Schlusse des zweiten Siegfried-Aufzugs u. a. m. All diese Bilder sind Bestandteile der Dichtung geworden und müssen auch im Buch ihre Stelle finden. Daß im Meistersinger-Buch jeder szenische Hinweis darauf fehlt, daß Sachs Walthers Lied nachschreibt, beruht auf einem Versehen; die betreffenden Bemerkungen der Partitur sind einzufügen. —

Durch vorstehende Ausführungen — die übrigens noch nicht einmal die sechs herangezogenen Dramen erschöpfend behandeln konnten — glaube ich gezeigt zu haben, daß das Problem der Wagnerschen Textvarianten durch ein einziges Zauberwort nicht zu lösen ist, daß keine der beiden Parteien, die das Feldgeschrei: hie Buch! hie Partitur! erheben, einen vollen Sieg zu erwarten berechtigt ist, daß vielmehr nur derjenige Weg zum Ziele führt, auf dem poetisch-musikalische Einfühlung dem Schaffen des Dichterkomponisten bis ins einzelne nachgeht. Möchte ein so erwachsender, allseitig als authentisch anerkannter Text der Wagnerschen Bühnendichtungen dem deutschen Volke tunlichst noch vor Ablauf der Schutzfrist dargeboten werden!

GEOGRAPHISCHES UND POLITISCHES ÜBER J. S. BACHS AUFENTHALTSORTE

VON THEODOR MOELLER-SOMMERSTEIN BEI SAALFELD¹⁾

Eisenach, Bachs Geburtsort, wo er auch die Kinderjahre von 1685 bis 1695 verlebte, liegt am Fuße der Wartburg und an der Mündung der Nesse in die Hörsel, ein rechtes Nebenflüßchen der Werra. Die Stadt war der Sitz der Fürsten von Eisenach, einer Nebenlinie der Weimarer Herzöge, an die das Fürstentum 1741 zurückfiel. Zu Bachs Zeit regierte Fürst Georg (seit 1682).

Von hier zog Bach nach Ohrdruf. Entfernung (Luftlinie) 35 km. Der Aufenthalt hier währte bis 1700. Ohrdruf ist ein kleines, altes Städtchen an der Ohra und gehörte damals politisch zu dem 1640 bis 1825 bestehenden Herzogtum Gotha.

In Lüneburg weilte Bach bis 1703. Die Entfernung von Ohrdruf, die zu Fuß überwunden wurde, beträgt 277 km. Lüneburg an der Ilmenau gehörte zum Besitz der Herzöge zu Celle.

Von hier wurden Wanderungen unternommen nach Celle an der Aller (Entfernung von Lüneburg 69 km). Hier regierte Herzog Georg Wilhelm zu Celle, nach dessen Tode (28. August 1705) das Land an das 1692 zum Kurfürstentum erhobene Hannover vererbt wurde, wo damals Georg Ludwig regierte.

Bekanntlich wanderte Bach von Lüneburg aus auch nach Hamburg (Entfernung 45 km). Hamburg seit 1292 autonome Stadt.

Weimar an der Ilm, für einige Monate des Jahres 1703 Bachs Wohnstätte, war Hauptstadt des damaligen Herzogtums Weimar. Es regierte 1683—1728 Herzog Wilhelm Ernst und mit ihm sein Bruder Johann Ernst III., in dessen Privatkapelle Bach Stellung bekam.

Arnstadt an der Gera, wo Bach 1703—1707 wirkte, war 1306—1716 Sitz eines schwarzburgischen Grafenhauses. Zu Bachs Zeit regierte der musikalisch interessierte Graf Anton Günther II. Die Grafschaft als solche bestand seit 1681. Sie wurde 1710 als Reichsfürstentum unmittelbar. Die fürstliche Linie war eine Abzweigung der Linie Schwarzburg-Arnstadt, die ihrerseits wieder zu Schwarzburg-Sondershausen gehörte.

Von Arnstadt aus wanderte Bach nach Lübeck an der Mündung der Wakenitz in die Trave (Entfernung 331 km). Seit 1226 Reichsstadt. Die Marienkirche, in der Bach den Abendmusiken Buxtehudes zuhörte, ein Prachtbau der Frühgotik. Der heutige Bau stammt aus den Jahren 1276—1310; er ist von mächtigen Dimensionen (102 m Länge, 124 m hohe Türme), hat drei Schiffe, schöne Kapellen, einen ursprünglich

¹⁾ Die Karte (siehe die Beilagen dieses Heftes) ist für die durch den Universitätsprofessor Max Friedlaender in Berlin geleiteten musikwissenschaftlichen Übungen gezeichnet worden, für die auch obige Anmerkungen bestimmt waren.

auf Holz gemalten, 1701 auf Leinwand übertragenen Totentanz, Hochaltar (von Quellinus), bedeutende Skulpturen und Gemälde, Marmorkanzel, Kunstuhrwerk (von 1565) und eine hervorragend gute Orgel.

Mühlhausen an der Unstrut, 1251—1802 freie Reichsstadt, war Bachs Sitz in den Jahren 1707 und 1708. Auch hier eine vorzügliche Orgel in der St. Blasiuskirche. Die Entfernung von Arnstadt beträgt 55 km.

Dann zog Bach zum zweiten Male nach Weimar, wo er bis 1717 wohnte. Hier war inzwischen der Herzog Johann Ernst III. (1707) gestorben und dessen Sohn Ernst August an seine Stelle getreten, indes Herzog Wilhelm Ernst bis 1728 weiter regierte. In seine Dienste trat jetzt Bach. Von Weimar aus wurden mehrere Reisen unternommen, zuerst 1709 nach Mühlhausen, dann nach Halle a. d. Saale im Jahre 1713 und 1716 (Entfernung von Weimar 71 km; Halle gehörte seit 1680 zum Kurfürstentum Brandenburg). 1714 und 1717 folgten Fahrten nach Leipzig und vielleicht ebenfalls 1714 nach Kassel an der Fulda, das seit dem 15. Jahrhundert Sitz der Landgrafen von Hessen-Kassel war. 1716 folgte eine Reise nach Meiningen an der Werra (Entfernung 77 km), seit 1689 Sitz der Herzöge von Sachsen-Meiningen.

Von Weimar zog Bach nach Cöthen an der Zelte, wo er bis 1723 blieb. (Entfernung von Weimar 97 km.) Cöthen war die Residenz der Fürsten von Anhalt-Cöthen. Zu Bachs Zeit regierte dort (1704—1728) Fürst Leopold, ihm folgte (bis 1755) sein jüngerer Bruder August Ludwig. Den Herzogtitel nahmen die Fürsten erst 1807 an. — Von Cöthen aus machte Bach verschiedene Reisen, so 1718 und 1720 nach Karlsbad in Begleitung des Fürsten. Die Entfernung dorthin beträgt 179 km. Allein reiste er nach Hamburg (235 km), Leipzig (52 km) und Weißenfels (60 km) an der Saale; Weißenfels war 1656—1746 Residenz der Herzöge von Sachsen-Weißenfels. 1712—1716 regierte hier der verschwenderische Herzog Christian.

Von Cöthen zog Bach nach Leipzig, wo er bis zu seinem Tode, 1750, wirkte. Leipzig an der Elster, Pleiße und Parthe war damals eine Stadt von etwa 22000 Einwohnern und gehörte zu Kursachsen. Bach amtierte an der Thomas- und an der Nikolaikirche. Die Thomaskirche 1213 erbaut, 1482 erweitert, 1731 zur heutigen Gestalt umgebaut. Die Nikolaikirche wurde 1170 erbaut, 1513 renoviert. — Von Leipzig aus machte Bach noch einige Reisen, so nach Weißenfels, Hamburg, Kassel und oft nach Cöthen (zum letzten Male 1729 zur Aufführung seiner auf den Tod des Fürsten komponierten Trauerkantate). Eine Reise führte ihn auch nach Erfurt an der Gera, das zum Erzbistum Mainz gehörte. Oft weilte Bach in Dresden, der Residenz der Kurfürsten von Sachsen, die damals zugleich Könige von Polen waren. Es regierten 1694—1733 August II. (der Starke) und 1733—1763 August III., dessen Sohn. Die letzte größere Reise unternahm Bach 1747 auf Veranlassung Friedrichs II. nach Potsdam.

TON UND LICHT

EINE STUDIE VON F. A. GEISSLER-DRESDEN

Wenn man im Gespräch oder bei der schriftlichen Behandlung musikalischer Gegenstände Ausdrücke gebraucht, die der Optik entlehnt sind (z. B. helle Klänge, dunkle Tonarten, schimmernde Instrumentation und ähnliche), so ist man meist in dem Irrtum befangen, daß diese Wendungen lediglich als Vergleiche zu gelten und nur den Wert von Metaphern hätten. Aber der Geist der Sprache denkt feiner und folgerichtiger als wir Menschen, ja er deutet ahnungsvoll auf geheime Zusammenhänge hin, die von der Sprache längst empfunden wurden, bevor die Wissenschaft uns lehrte, daß die Wirkung des Lichtes und des Schalles auf unsere Sinne durch das gemeinsame Medium der Ätherwellen vermittelt wird. Ich möchte heute den Versuch machen, diejenigen Wechselbeziehungen zwischen Ton und Licht zu erläutern, die zu beobachten jeder Musiker und Liebhaber während eines Konzertwinters reichlich Gelegenheit hat.

Wohnen wir, was ja oft genug vorkommt, einer Vormittagsaufführung in einem Saale bei, so werden wir bald gewahr, daß im selben Raume Musik bei Tageslicht wesentlich anders klingt als bei künstlicher Beleuchtung. Ich spreche hier nicht etwa von einer Probe, während welcher der Saal fast leer ist und auf dem Podium größtenteils doch nur „markiert“ wird, sondern von einer jener „Matineen“, die im Musikleben der Großstädte eine so wichtige Rolle spielen.

Da füllt eine zahlreiche Hörerschaft den Raum, die Mitwirkenden betätigen sich mit derselben Hingabe und dem gleichen Eifer wie bei den abendlichen Veranstaltungen, der Rapport zwischen Künstlern und Hörern ist vorhanden, die Kritiker sind anwesend, und es mangelt weder an lautem Beifall noch an Blumen und Kränzen — aber die Wirkung ist doch eine ganz andere als sonst. Die Töne, einzeln sowohl als auch im Gesamtklangbild, haben ihren Charakter verändert, die volle Resonanz scheint ihnen zu fehlen, alles klingt leerer, hohler als am Abend.

Beim Gesange tritt diese Erscheinung verhältnismäßig am wenigsten zutage, obwohl die Scheu vieler Gesangskräfte, am Vormittag aufzutreten, vielleicht ihren tieferen Grund in den veränderten akustischen Bedingungen hat; aber selbst für den aufmerksamen Hörer sind diese beim Gesange nicht ohne weiteres erkennbar. Es ist, als ob die menschliche Stimme, dieses köstlichste aller Musikinstrumente, als lebendiges Organ die Fähigkeit besäße, sich den Umständen leichter anzupassen als jedes künstliche Instrument, das an sich tot ist und nur durch die Hand oder den Atem des Spielers Klang und Leben erhält.

Meiner Erfahrung nach büßen die Holzblasinstrumente am meisten von ihrem eigenartigen Klange ein. Die Klarinette entbehrt im tageshellen Saale fast völlig des sammetweichen, seufzend-edlen, romantischen Klanges, der ihr abends eigen ist; das wehmütige Klagen des Englischhorns erhält einen dumpfigen, muffigen Beiklang; der süße Ton der Flöte wird hart und pfeifend; beim Fagott macht sich das groteske Element seines Tones mehr bemerkbar, und die Oboe wird geradezu schwatzhaft und unfein. Alle Holzblasinstrumente erfahren eine Vergröberung ihres Klangcharakters, selbst wenn der Saal nicht kalt, sondern nach gewohnter Weise erwärmt ist.

Jedem feinhörigen Menschen wird die Tatsache schon aufgefallen sein, daß ein Orchester im Tageslicht viel spröder, härter und weniger eingespielt klingt als abends, woran die vorhin geschilderte Veränderung im Tone der Holzbläser den größten Teil der Schuld tragen dürfte, während die Streichinstrumente nach meinen Erfahrungen jenem seltsamen Einfluß des Tageslichts nicht im selben Maße unterliegen. Die Geigen wenigstens bleiben sich in der Klangwirkung gleich, höchstens scheinen sie am Tage nicht so gut anzusprechen wie am Abend; bei den Cellis habe ich eine andere Veränderung ebenfalls nicht bemerken können, dagegen wird bei den Bratschen die näselnde Klangfarbe am Tage verstärkt, besonders auf den beiden überspannenen Saiten G und C. Daß auch die Kontrabässe bei Tageslicht eine weit vorsichtigeren Behandlung, zumal beim Hinaufstrich, verlangen als bei Abend, sollte man bei dem robusten Bau dieser Instrumente kaum für möglich halten, doch ist es mir von aufmerksamen Spielern mehrfach versichert worden.

Daß die Blechinstrumente sich in ihrer Mehrzahl widerstandsfähiger gegen jene Einflüsse des Tages zeigen, liegt in ihrem lärmenden, explosiven Wesen begründet. Nur das Horn, diese empfindliche Primadonna der Blechinstrumente, hat, wie ich glaube feststellen zu können, bei natürlichem Lichte noch mehr Neigung umzukippen als bei künstlichem.

Was das Klavier anlangt, so ist eine genaue Beobachtung hier besonders schwierig, weil wir dieses Allerwelts- und Allestundeninstrument zu jeder Tageszeit so viel hören und benutzen, daß wir zur Unterscheidung der in Betracht kommenden feinen Nuancen nicht so leicht fähig und weil die Mehrstimmigkeit, die Fülle und der große Tonumfang des Klaviers die Aufmerksamkeit abzulenken geeignet sind.

Diese sämtlichen Beobachtungen kann man leicht auf ihre Berechtigung kontrollieren, denn es kommt an trüben, düstern Wintertagen gelegentlich vor, daß eine Matinee bei natürlichem Lichte beginnt, die Notwendigkeit einer Erleuchtung des Saales aber im Laufe der Darbietungen erkannt wird. Man gebe einmal genau acht, ob nicht die Musik ganz anders klingt, sobald die Lampen eingeschaltet sind, als vorher.

Aber nicht nur auf den Klangcharakter der Instrumente und Instrumentalgruppen erstreckt sich die Einwirkung des Tageslichts, sondern auch auf die dynamischen Schattierungen und das orchestrale Gesamtbild. Mir schien es immer, als sei bei natürlicher Beleuchtung ein zartes Pianissimo des Orchesters viel schwerer zu erzielen und als verwöben sich die Einzelstimmen nicht so leicht zu dem großen Ganzen wie bei künstlichem Licht. Im Gegensatze dazu hatte ich stets den Eindruck, als ob eine kräftige, scharfe, harte Rhythmik vom Tageslichte gefördert würde.

Es ist ja sicherlich leicht, sich über alle diese Fragen dadurch hinwegzusetzen, daß man akustische Täuschungen annimmt, die durch die Gewohnheit veranlaßt würden. Aber daß es sich hier nicht um müßige Phantastereien eines einzelnen handelt, der das Gras wachsen zu hören meint, sondern um Erscheinungen von positivem Erfahrungswerte, wird mir ebenso sicher mancher Musiker und Musikfreund bestätigen.

Daß man schon in alten Zeiten das alles empfunden hat, obwohl die künstliche Beleuchtung lange auf sehr tiefer Stufe stand, dafür scheint mir die Kirche einen deutlichen Beweis zu liefern. Denn was haben die gemalten Fensterscheiben, die matt abgedämpften Gläser wohl für einen anderen Zweck als den, das nüchterne Tageslicht auszuschließen und jene „ehrwürdige Nacht“ der Gotteshäuser zu schaffen, die für die religiöse Stimmung Vorbedingung zu sein scheint. Die Verdunkelung der Tempelräume ist aber auch deshalb erfolgt, um die Wirkung des Kerzenlichtes zu erhöhen, und dieses wiederum war nötig, um der Musik, die stets Begleiterin des Gottesdienstes war, die gewünschte Wirkung zu sichern.

Die Kirchen beweisen aber auch, daß eine Verstärkung der musikalischen Eindrücke nicht nur durch künstliche Lichtquellen, sondern auch durch deren sparsamste Verwendung und das dadurch erzeugte Halbdunkel erzielt wird. Wer wollte leugnen, daß gerade die geistliche Musik in einem Raume von außerordentlicher Wirkung ist, aus dessen Ecken und Winkeln eine geheimnisvolle Dunkelheit mit schwarzen Augen herausschaut, sodaß eine innere Sammlung herbeigeführt wird, deren Grundlage immer das Dämmerlicht und das dadurch ausgelöste Gefühl der Einsamkeit im weiten Raume sein wird. Deshalb erscheint mir die übermäßige, helle, grelle Beleuchtung unserer modernen protestantischen Kirchen als sehr stimmungstörend, sobald die Musik einsetzt. Ja, aus diesem Gefühle heraus ist man wohl auch zu den Versuchen der Verdunkelung des Konzertsaaes bei geistlichen Musikaufführungen gelangt.





Jedenfalls werden durch das alles die Wechselbeziehungen zwischen Ton und Licht bewiesen, über deren naturwissenschaftliche Begründung ich mir kein Urteil anmaßen darf. Meine Absicht war nur, hier auf Tatsachen hinzuweisen, deren Berücksichtigung für die Praxis vielleicht nicht ohne Wert ist.

EIN FEHLER IN BEETHOVENS ERSTER VIOLINSONATE

VON DR. GUSTAV ALTMANN-STRASSBURG

Schon seit langem möchte ich die Musikwelt auf eine Stelle im langsamen Satz (*Tema con Variationi*) der ersten Violinsonate Beethovens (op. 12 No. 1) aufmerksam machen, die mir jedesmal beim Spielen der Sonate in unangenehmer Weise auffällt, und die entweder als Versehen in der Herausgabe, oder aber als Schreibfehler des Meisters selbst anzusehen ist. Im 17. Takt (den Auftakt mitgerechnet!) steht in den Ausgaben die Phrase:



also mit einem Sechzehntel-Auftakt. Dieses Sechzehntel muß nun meiner Ansicht nach unbedingt ein Achtel sein, und zwar aus folgenden Gründen: Zunächst halte ich die Zusammenfassung der beiden Achtel im zweiten Takt (durch den darüber befindlichen Bogen) für falsch. Wenn man den Aufbau des Themas analysiert, so setzt sich dasselbe aus der zweimal wiederholten rhythmischen Figur:  zusammen, der dann die Figur  folgt. Das  gehört als Auftakt zum folgenden ; die Bindung der beiden Achtel ist ganz unlogisch, wie aus der weiteren Struktur des Gesamtthemas hervorgeht, dessen einzelne Phrasen überall den Achtel-Auftakt zeigen. Nur so wird die architektonische Gleichmäßigkeit des ganzen Themas gewährleistet, die in diesen klassischen Werken etwas ganz Unbestreitbares und stets Vorhandenes darstellt. In all den Phrasen, die das erste sowie das zweite Thema zusammensetzen, ist der Achtel-Auftakt vorhanden; es wäre darum völlig unbegreiflich und mit der Struktur eines solchen klassischen Themas ganz unvereinbar, wenn der erste Auftakt dieser völlig analog aufgebauten Figuren ein Sechzehntel sein sollte. Jeder, der aufmerksam die Stelle durchspielt, wird den häßlichen Ruck empfinden, den dies Sechzehntel dort hervorruft, der das ganze Motiv verzerrt und seinen ruhigen Fluß zerstört. Als weitere Bestätigung dieser meiner Ansicht dient aber auch, daß in allen Variationen an der analogen Stelle sich das von mir geforderte Achtel befindet, so in Variation 1 nach der Reprise, in Variation 2 ebenda, in Variation 3 vor A, in Variation 4 ebenfalls, und zwar sogar überall (ausgenommen Variation 3) mit denselben Tönen *es-fis*. Daraus geht für jeden logisch-musikalisch Denkenden doch unbedingt hervor, daß

auch im Thema der gleiche Rhythmus vorhanden sein muß, der in den Variationen so konsequent befolgt wird. Es ist nicht anders möglich, als daß Beethoven entweder sich verschrieben hat, wenn das Sechzehntel wirklich in der Originalhandschrift stehen sollte (vielleicht ist ein Kollege in der Lage, diese einzusehen?), oder daß die Abschreiber aus dem Achtel ein Sechzehntel versehentlich oder in falscher Phrasierungsannahme gemacht haben. Die Stelle muß also heißen:



Man versuche es einmal, so zu spielen, und man wird empfinden, wenn man es einmal richtig gemacht hat, daß es gar nicht anders möglich ist, wenn das Thema seine edle Regelmäßigkeit erhalten soll. Dabei muß ich bemerken, daß, wenigstens in der mir vorliegenden Peters-Ausgabe, fast alle Phrasierungsbögen im Thema falsch sind, sofern sie fast durchweg die beiden letzten Achtel der Takte zusammenfassen, während doch das letzte Achtel in Takt 3, 5, 6, 7 usw. an den entsprechenden Stellen unbedingt als Auftakt zur folgenden Note gehört: Wo die erste Phrase des ersten Themas sogleich mit dem Achtel-Auftakt beginnt, ist es doch ganz klar und selbstverständlich, daß auch den übrigen Phrasen dieser ganz ebenmäßig aufgebauten Melodie der gleiche Auftakt zukommt. Eine andere Phrasierung gibt ein ganz verkehrtes musikalisches Bild, zumal auch in den Variationen die Phrasierung, wie ich sie fordere, tatsächlich durchgeführt ist. Und es wird doch niemand behaupten wollen, daß die Struktur des Themas eine andere sein solle, als die der von jenem rhythmisch kaum abweichenden Variationen? Ich bin überzeugt, daß jeder Musiker, der die Sache nachprüft, mir zustimmen und die von mir vorgeschlagene Phrasierung als die richtige und allein mögliche erkennen wird, aus der heraus dann von selbst sich die Notwendigkeit des Achtels an der erwähnten Stelle, statt des Sechzehntels, ergibt. — Hoffentlich ziehen auch die Verleger die Konsequenz hieraus und lassen bei Neuherausgaben den Satz so gestalten, daß sein richtiger Aufbau endlich zur Geltung gelangt!

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 39. Jahrgang, No. 1 bis 10 (5. Januar bis 8. März 1912). — „Max Reger.“ Ein „Vorversuch“ von Paul Marsop. „... So wird, wie mir schwant, der feinbesaitete Poet und der nicht genug zu bewundernde Formkünstler Reger nicht nur für uns, sondern auch für die Nachwelt Fragmentarist bleiben . . . Wohlgemerkt: es gibt Fragmentaristen, die mehr zu sagen haben als Vollender, und Vorbereitende, die im geistigen Aufbauen der Jahrhunderte mehr bedeuten als Erfüllende. Nur Spätere werden darüber zu entscheiden fähig sein, ob Reger zu den wahrhaft starken Aufpflügnern des Bodens gehört . . .“ — „Friedrich Hebbels Stellung zur Musik und seine Beziehungen zu Robert Schumann und Franz Liszt.“ Von Arnold Ebel. — No. 2. „Musik und Musikwissenschaft.“ Von Lucian Kamieński (Fortsetzung in No. 3, Schluß in No. 4). Eingehende, lesenswerte Untersuchung über den Grund der „seit einiger Zeit herrschenden Verstimmung zwischen den Männern der musikalischen Praxis und Wissenschaft“. Als Hauptgrund erscheint dem Verfasser: „man ist sich in praktischen Kreisen vielfach gar nicht klar darüber, was diese mysteriöse Musikwissenschaft eigentlich bezweckt und treibt . . . ‚Musik‘ und ‚Musikwissenschaft‘ sind und bleiben zwei Welten. Kunst und Wissenschaft können eben nicht dasselbe sein, das ist so sicher, wie das Einmaleins; aber sie können und sollen zusammengehen, weil die Musikwissenschaft dazu aus der Rippe der Musik gemacht ward, damit sie ihr diene, und weil sie, dieser Mission sich wohl bewußt, in Wirklichkeit der Kunst in wertvollster Weise dient . . .“ Verfasser schließt seine Ausführungen „mit der Aufforderung an unsere Musikwissenschaftler, sich recht zahlreich dem Allgemeinen Deutschen Musikverein, der berufenen Repräsentation deutschen Musiklebens, anzuschließen und sich lebhaft an seinen Bestrebungen zu beteiligen; und mit der Aufforderung an die deutschen Musiker, sich ebenso zur Internationalen Musikgesellschaft, der führenden musikwissenschaftlichen Organisation, zu verhalten.“ — „Wider den Fleiß.“ Von Leopold Schmidl. Die einzige Tugend des jungen Künstlers ist nach dem Verfasser in vielen Fällen der Fleiß. „Ungeheuer groß ist die Zahl jener Künstler, die über die enge Sphäre reproduktiven Künstlertums kaum ein paar Schritte zu sehen vermögen, die ausschließlich nur in den selbstgesteckten und beschränkten Grenzen denken und wirken.“ — No. 3. „Richard Wagners Pilgerfahrt zu Beethoven.“ Von Kurt Singer (Fortsetzungen in No. 4 und 5, Schluß in No. 6). „Sicher . . . nie hat ein Mann von der epochalen Bedeutung Richard Wagners bescheidener vor der Größe eines Vorbildes gestanden, sicher hat nie ein genialer Künstler die Werke und den Wert eines genialen Künstlers tiefer empfunden und lauter gepriesen, sicher hat kein zweites Mal in der Geschichte der große Vollender eines vollendeten Schöpfers seinem Ahn heiligere Opfer auf dem Altar der Dankbarkeit und Liebe gebracht, wie Richard Wagner einem Ludwig van Beethoven!“ — „Eine deutsche Sängerin Friedrichs des Großen im Konzertsaal.“ Von Max Dubinski. Über das Wirken von Friedrichs des Großen deutscher Lieblingssängerin Gertrud Elisabeth Schmeling-Mara auf dem Konzertpodium. „Nicht von ihrer Tätigkeit in der Oper und den Kammerkonzerten Friedrichs soll hier die Rede sein, sondern von der sozusagen außerdienstlichen in Konzerten, deren sie mehrere während ihrer Berliner Anstellung veranstaltete bzw. durch ihre Mitwirkung zu hohem

Glanze hob.“ — No. 4. „Ein echter Wagnerianer.“ Von Paul Marsop. Nachruf auf Thomas Knorr. — „Hermann Winkelmann †.“ Nekrolog von L. Andro. — No. 5. „Naturphänomene der Tonkunst.“ Von Johannes Conze (Fortsetzung in No. 6, Schluß in No. 7). Über Harmonie, Melodie und Rhythmus. „Vergleicht man die Tonkunst mit den übrigen Künsten, so glaubt man, daß sie, viel vollständiger entwickelt, die Natur weit weniger als Vorbild erkennen lasse; und doch bedeutet die Tonkunst eigentlich eine ungemein reiche Entwicklung des Naturphänomens der Ton-Harmonie. Diese Harmonie ist schlechthin von der Natur gegeben.“ „Es läßt sich unschwer erkennen, daß eigentlich nur die Erscheinungen als Naturphänomene innerhalb der Tonkunst angesehen werden können, welche den Ton an sich und seine proportionalen Beziehungen hinsichtlich der Höhe und Tiefe desselben zum Gegenstande haben.“ „Die Naturphänomene werden unsere Kunst noch lange durchleuchten; die Menschlichkeit wird sie durchwärmen zum schönen Bunde: Kunst und Natur.“ — „Prinzipien der Stimmbildung.“ Von Céline Boudinier; übersetzt von Heinrich Möller (Schluß in No. 6). — „Edmund Singer, der letzte Weimarer.“ Von Louise Pohl. „Wenn die Nachwelt sich die glänzendsten musikalischen Künstlernamen des 19. Jahrhunderts vergegenwärtigt, wird sie auch Edmund Singer nicht übersehen dürfen.“ — No. 6. „Offener Brief an Ferruccio Busoni.“ Von Johannes Conze. Über die von Busoni im „Pan“ veröffentlichte Selbstrezension seiner Fantasia contrappuntistica. — „Zur Frage der Gesanglehrerprüfung in Preußen.“ Von Richard Fricke. Verfasser führt aus, daß durch die Einführung der staatlichen Prüfung die Verhältnisse im ganzen kaum besser geworden seien. „Welch ein Widerspruch liegt darin, daß der Staat eine Prüfung für Gesanglehrer an höheren Lehranstalten einrichtet, ohne zugleich zu bestimmen, daß nur staatlich qualifizierte Gesanglehrer an höheren Lehranstalten tätig sein dürfen! Die höheren Schulen können nach wie vor als Gesanglehrer beschäftigen, wen sie wollen! . . . Nach den Zuständen, wie sie jetzt noch herrschen, wär's am besten, wenn der ganze Musikunterricht in den höheren Schulen abgeschafft und dem einzelnen als Privatsache überlassen würde. So kann doch nichts Geseheites daraus werden!“ — „Nach der Arnold Schönberg-Matinee.“ Betrachtungen von Hugo Rasch. „... Etwas nur scheint mir bei Schönberg weit bedenklicher als seine harmonischen Extravaganzen (gelinde gesagt), und das ist der vollkommene Mangel eines Gerippes seiner Musik, jegliches Negieren von Begriffen, die wir bislang mit ‚Form‘ zu bezeichnen gewohnt waren...“ — No. 7. „Die innere Werkstatt des Musikers.“ Besprechung des Buches von Max Graf durch Ludwig Misch (Schluß in No. 8). — „Carl Schurz und Richard Wagner.“ Von Karl Konrad. — „Das Ausprobieren der günstigsten Klangwirkung einer Geige.“ Von Th. Boettcher. Neben der Besaitung hat man „in Stimme und Steg zwei lose Teile der Geige, durch deren Veränderung — sei es ihrer selbst oder ihrer gegenseitigen Stellung — die verschiedenartigsten Veränderungen im Ton hervorgerufen werden können. Es ist erstaunlich, wie der Ton einer Geige auf die geringste Veränderung eines dieser beiden Teile reagiert, und wie viele Nuancen er hierdurch annehmen kann...“ — No. 8. „Beethoven der Held.“ Zu Paul Bekkers Beethoven-Buch von Karl Storck. „Es wird niemand an diesem Werke vorübergehen können, und ich kenne wenige Bücher, die so zu eigener Stellungnahme zwingen und die Auseinandersetzung mit dem Verfasser herausfordern, und zwar im allerbesten Sinne.“ Storck begründet dann ausführlich seinen von dem Bekkers abweichenden Standpunkt zu den Grundproblemen der Biographie. „Ich persönlich bin da ganz anders eingestellt. Mir ist immer und überall der Mensch wichtiger als das Werk...“ Verfasser bezeichnet es als „die freudige Aufgabe des Biographen,

durch seine psychologische Kunst zu zeigen, daß der Geniemensch trotz aller dieser widersprechenden Erscheinungen der Edelmensch, der Held gewesen ist, als den wir ihn verehren..." Der zweite, größere Teil des Bekkerschen Werkes überragt nach Storck bei weitem die Darstellung des Lebens und des Charakterbildes Beethovens "... Es ist ihm, zumal in den Analysen, eine Eindringlichkeit des Wortes gegeben, die diese ästhetische Entwicklung musikalischer Inhalte von so überzeugender Kraft macht, daß die in Fachkreisen weitverbreitete Abneigung gegen diese Form musikalischer Entwicklung sich hier jedenfalls willig der Erkenntnis beugen wird, daß ein Sprachkünstler, der wirklich tief in das Wesen musikalischer Kunstwerke eingedrungen ist, mit dem Instrument des geschriebenen Wortes Werke ebenso überzeugend interpretieren kann, wie der reproduzierende Musiker durch sein Spiel oder auch die größeren Mittellungsmittel des musikalischen Ausdrucks. Gerade in dieser Richtung ist Bekkers Buch eine bedeutende Merksteufe unserer gesamten Musikliteratur." Storck schließt: „Ich kann mir nicht denken, daß bei diesem tief eindringenden Einleben in den Künstler Beethoven nicht die Stunde kommen wird, wo auch der Mensch so stark zum Erlebnis wird, daß die untrennbare Einheit beider als unumgängliche Notwendigkeit erscheint und daraus die Folgerung sich gebieterisch aufzwingt: der Schöpfer eines solchen Heldenwerkes muß ein Held gewesen sein.“ — „Auch ein ‚Wagnerkritiker‘.“ Von Lucian Kamieński. Polemik gegen Prof. Dr. Carl Fuchs in Danzig wegen zweier Kritiken über „Rheingold“ und „Götterdämmerung“ in der „Danziger Zeitung“. — No. 9. „Das sogenannte ‚Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach‘.“ Von Max Schneider. Verfasser weist auf Grund zweier Handschriften der Berliner Königlichen Bibliothek nach, daß das dankbare, beliebte Stück nicht vom ältesten Sohn des Thomaskantors herrührt. „Antonio Vivaldi hat es als Concerto grosso (op. 3, No. 11) für Orchester komponiert, und kein Geringerer als Joh. Seb. Bach schuf es um zu dem so viel gespielten ‚Concerto a 2 Clav. et Pedale‘.“ — „Hygiene des Spiels.“ Von Kurt Singer. Über rationelles Üben. — No. 10. „Die Orchesteranlage im Opernhaue und im Amphitheater.“ Von Paul Marsop. Über den Stilmischmasch im heutigen Theaterbauwesen. — „Das Klaviergenie.“ Von Ferruccio Busoni. „.... Derjenige, der bei seinem Auftreten allein dasteht und erst spätere Nachahmer findet; der die Klavierbauer zu neuen Prinzipien zwingt und eine Literatur schafft, in welcher sich routinierte Pianisten nicht sofort zurechtfinden — dem kommt die Bezeichnung ‚Klaviergenie‘ von Rechts wegen zu. Aber man erteilt sie ihm dann nicht.“ — „Glucks ‚Pilger von Mekka‘.“ Besprechung der von der Gluck-Gesellschaft herausgegebenen Gluckschen komischen Oper, von Georg Schünemann.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart), 33. Jahrgang, Heft 10 und 11 (22. Februar und 7. März 1911). — Heft 10. „Monna Isabeau.“ Besprechung der Mascagni'schen Oper von Paul Marsop. — „Bachs berühmtes Variationenwerk (Goldbergvariationen) in erleichterter, inhaltlich unveränderter Darstellungsform für vierhändige Ausführung, instruktiv bearbeitet von Karl Eichler.“ Selbstanzeige des Bearbeiters. „Ich gebe mich der angenehmen Hoffnung hin, mit dieser Gabe der edlen Sache der musikalischen Volkskünstlerziehung zu dienen.“ — „Das ‚Album d'un voyageur‘ und ‚La première année de pèlerinage‘ von Franz Liszt.“ Eine vergleichende Studie von August Stradal. (Fortsetzung.) — „Unsere Künstler: Suzanne Godenne.“ Von Gaston Knosp. Über die junge belgische Pianistin. — Heft 11. „Kritischer Überblick über neuere Richard Wagner-Literatur.“ Von Julius Kapp. — „Die Kunst der Transposition.“ Eine musikpädagogische Studie von Albert Maccklenburg. (Schluß). — „Führer durch die Violoncell-Literatur.“ Von Hermann Cramer.

(Fortsetzung.) — „Moderne Geiger: Fritz Kreisler.“ Von Eugen Honold. — „Goby Eberhardt.“ Von Melzar Chaffee. — „Mozart als Musiklehrer.“ Von Ferdinand Bischoff. Über den Unterricht im Klavierspiel, im Generalbaß und in der Komposition, den der Meister erteilte. „Zumeist waren es Schülerinnen, die Mozart . . . unterrichtete, darunter verhältnismäßig viele Damen aus vornehmen Kreisen.“ — „Uraufführung der ‚Ariadne auf Naxos‘ in Stuttgart.“ Von Oswald Kühn. „ . . . München behält als Trost das stolze Bewußtsein, auf einen Mann wie Strauß im Grunde nicht ‚hereingefallen‘ zu sein, und wir dii minorum gentium — bekommen die Uraufführung der ‚Ariadne‘. Suum cuique!“

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 70. Jahrgang, No. 8 bis 10 (21. Februar bis 6. März 1912). — „Musikalischer Mammutismus.“ Von August Spanuth. „ . . . Das Wollen allein, das Recken und Strecken, die Gigantenposen tun's nicht. Man kann noch so hochstrebend sein — wem das Genie keine Flügel hat wachsen lassen, der wird mit einer Ikarus-Katastrophe bestraft, sobald er den sicheren Boden der Erde verläßt.“ Verfasser bezeichnet als besonderes charakteristisches Beispiel dafür, „wie sich ein Strebender an den Fehlern seiner Tugenden verbluten kann“, Hauseggers Natursymphonie. — No. 9. „Die Oper der Zukunft.“ Von Emil Petschnigg. (Schluß in No. 10.) „Wir haben . . . das Heil der Musik in Zukunft von der Vereinfachung zu erwarten . . .“ „ . . . es dürfte nicht überflüssig sein, unsere ‚Neutöner‘ einmal aus ihren Kakophonieorgien etwas wachzurütteln . . .“

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG (Berlin), 9. Jahrgang, No. 229 bis 239 (15. August 1911 bis 5. Februar 1912). — No. 229. „Der Londoner Kongreß.“ Allgemeines und Prinzipielles über den Kongreß der I. M. G. von Richard H. Stein. „Das Fazit des Ganzen? Die Internationale Musikgesellschaft steht vor der Entscheidung, ob sie eine Genossenschaft von Musikgelehrten und deren zum Teil geringwertiger Anhängerschaft, oder eine Zentralstelle für alle künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen der Musikwelt sein will . . .“ — „Aus meinem Leben.“ Von Eduard Behm. (Fortsetzung in No. 230, Schluß in No. 231.) — No. 230. „Scheinbare Widersprüche bei der praktischen Anwendung eines akustischen Gesetzes.“ Von Max Paul Heller. Untersuchung über das Mersenne'sche Gesetz: „Die Schwingungszahl (Tonhöhe) einer Saite steht im umgekehrten Verhältnis zur Länge derselben.“ — „Populäre Druckfehler.“ Eine kritische Studie von Richard J. Eichberg über Druckfehler, „die von aller Welt überlesen, deren Fehlerhaftigkeit mit oder ohne Bedenken als richtig hingenommen wird; Druckfehler, die sich derartig eingebürgert haben, daß bei Veranstaltung einer neuen Ausgabe kein Mensch daran denkt, sie zu verbessern.“ (Schluß in No. 231.) — No. 232. Liszt-Nummer. Bereits besprochen in der Revue von XI. 5. — No. 233. „Einiges über den gregorianischen Gesang.“ Von Carl Thiel. „Man spricht heute so viel vom Fortschritt in der Kunst. Auch dem ernsten Kirchenmusiker wird dieses Streben sympathischer sein, wenn dadurch die überkommene Unterlage nicht leidet.“ — „Das Problem des Lagenwechsels.“ Eine Studie im Anschluß an John Petersens „Ein Deklamationsfehler.“ Von Wilhelm Eylau. (Fortsetzungen in den Nummern 234 und 235, Schluß in No. 236.) — „Das Heidelberger Musikfest.“ Von Richard H. Stein. Über die Ausschließung Dr. Istels äußert sich Verfasser u. a. dahin, „daß der Verein doch wohl kein Erziehungsinstitut ist, und daß seine Aufgaben lediglich auf künstlerischem Gebiete liegen. Die künstlerischen Resultate waren nun in den letzten Jahren sicherlich schwach, sehr schwach; aber ich glaube, wir können gleichwohl noch ein paar Jahre warten und brauchen jetzt noch nicht die Frage aufzuwerfen, ob die Organisation des Vereins daran schuld ist und eine XI. 13.

Reformation an Haupt und Gliedern angestrebt werden muß. Nur: Ketzengerichte dürfen wir nicht aufkommen lassen, und gegen jede Interessenpolitik müssen wir uns mit allen Kräften wehren. Zum Heile des Vereins wie zum Heile der deutschen Musik. Amen." — No. 234. „Zum Todestage Kleists und Marschners." Von Georg Richard Kruse. Über die wenig bekannte Musik, die Marschner auf Webers Veranlassung anlässlich der Dresdener Erstaufführung des „Prinzen von Homburg" zu dem Kleistschen Werk schrieb, und die mit Ausnahme der Ouvertüre Manuskript geblieben ist. — No. 235. „Heinrich Marschner." Von Richard Falk. „Für uns bedeutet Marschner den großen Musiker, der für die Poesie und den Zauber der Romantik eine charakteristische und gemühtiefe Musik aus dem Herzen des deutschen Volkes geschaffen hat, und solange es noch einen Sinn für Echtes in der Kunst gibt, solange wird der Name Heinrich Marschner seinen hellen Klang behalten." — No. 236. „Die Aufgabe des Chorgesangs in der protestantischen Kirche." Von Wilhelm Freudenberg. Verfasser sagt zum Schluß: „Es läßt sich nun nicht leugnen, daß der kirchliche a cappella Gesang aus der bevorzugten Stellung, die er früher im öffentlichen Interesse einnahm, durch die Konzertmusik verdrängt worden ist, aber er arbeitet immer noch mit dem vornehmsten Klangmaterial, gegen das kein anderes Instrument, auch nicht die Orgel, an Schönheit aufkommen kann: mit der menschlichen Stimme. Und wenn sich seiner Pflege neue, würdige Aufgaben darbieten, so kann er auch ferner immer an geweihter Stelle in empfängliche Gemüter Erhebung und Erbauung ausgießen, die kein Konzertsaal mit all seinem Prunk zu überbieten vermag." — No. 237. „Schule und Musikdiktat." Von Moritz Vogel. (Fortsetzung in No. 238, Schluß in No. 239.) „... Trachten wir ... danach, daß die praktische gesangliche Tüchtigkeit in Zukunft immer mehr durchdrungen werde von der gewünschten theoretischen Erkenntnis. Dann wird der Gesangsunterricht das wirklich sein, was er sein soll und will: Eine Grundlage für die musikalische Jugendbildung, die für die Schule wie für das Leben in gleichem Maße Früchte trägt." — „Grundprinzipien der Klavierpädagogik." Von Felix Rosenthal. Über die leitenden, freilich vielfach vernachlässigten Grundsätze einer vernünftigen Klavierpädagogik. — „Malfahrt nach Paris." Ein paar Reisegespräche und Tagebuchnotizen von Richard H. Stein (Fortsetzungen in den Nummern 238—240). — No. 238. „Friedrich der Große als Musiker." Von Adolf Göttmann. Abdruck der Rede, die Verfasser bei der vom Berliner Tonkünstlerverein veranstalteten Gedenkfeier des 200jährigen Geburtstages Friedrichs des Großen gehalten hat. Der Tonkunst, sagt Verfasser zum Schluß, war Friedrich der Große „mit der ganzen Seele des echten Musikers ergeben. Sie löste seine Phantasie in einer Weise aus, daß ihr tondichterischer Niederschlag nicht nötig hat, unter dem schützenden Mantel der Pietät an uns heranzutreten, sondern eine Sprache spricht, die auch heute noch das volle Verständnis und die warme Anerkennung der Nachwelt beanspruchen kann." — No. 239. „Felix Draeseke und sein Christus-Mysterium." Von Arno Rentsch. Übersicht über das Leben und Schaffen des Altmeisters und Einführung in die Oratorientetralogie, deren Uraufführung bekanntlich im Februar durch den Bruno Kittelschen Chor in Berlin stattgefunden hat.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig),
 12. Jahrgang, Heft 10 bis 13. Jahrgang, Heft 1 (Juli bis Oktober 1911). — Heft 10.
 „Der 4. Kongreß der I. M. G. in London." Bericht von Johannes Wolf. — „La
 question des clarinettes dans l'instrumentation du XVIII^e siècle." Von Georges
 Cucuel. Verfasser stellt am Schluß seines Aufsatzes die folgenden Fragen:
 „Comment se fait-il que la clarinette apparaisse en 1755 comme une *Dea ex ma-*

china dans les concerts parisiens; qu'est elle devenue depuis 1690 ou 1707? Existe-t-il des documents nous indiquant son rôle dans l'orchestre et son développement, ou de la musique écrite spécialement pour cet instrument? Ne connaît-on point de parties de clarinettes à l'époque où Jean Stamitz compose ses symphonies, c'est-à-dire entre 1750 et 1760? Ce sont là autant de questions auxquelles nous ne pouvons répondre en France et dont la solution se trouve peut-être ailleurs.“ — „Das Konservatorium in Prag.“ Rückblick aus Anlaß der 100jährigen Jubelfeier von Ernst Rychnovsky. — „Das zweite Leipziger Bachfest.“ Bericht von Alfred Heuß. — Heft 11. „Iconography of musical instruments.“ Von D. F. Scheurleer. Verfasser regt die planmäßige Durchforschung der Bibliotheken, Archive und Museen an, zwecks Erleichterung des Überblicks über die für die Musikgeschichte überaus wichtige Ikonographie der Musikinstrumente. — „Werke Hans Leo Haßlers.“ Besprechung von Bd. XI, 1 der Denkmäler der Tonkunst in Bayern von Alfred Einstein. — „La musique ancienne à Bruxelles.“ Von Charles Van den Borren. Übersicht über die in Brüssel in den letzten fünfzehn Jahren stattgefundenen Aufführungen alter Musik, d. h. von Werken, die aus der Zeit vor 1775—1780 stammen. — „Glucks ‚Orpheus‘ in Mézières.“ Von Karl Nef. „... man hatte in Mézières das Gefühl, jenem Ideal des Festefeierns sich zu nähern, wie es, Kunst, Natur und Geselligkeit vereinend, Gottfried Keller bei der Abfassung seines Aufsatzes ‚Am Mythenstein‘ vorgeschwebt haben mag.“ — Heft 12. „Arnold Schönberg.“ Von Egon Wellesz. „Unter den Komponisten des Seicento gibt es eine Persönlichkeit, die schon bei den Zeitgenossen eine Sonderstellung einnahm, und deren Bedeutung auch heute noch ungleich beurteilt wird, den Principe da Venosa. Mit ihm kann die künstlerische Erscheinung Arnold Schönbergs am ehesten verglichen werden. Beide Künstler sind dem harmonischen Empfinden ihrer Zeit derart vorangeeilt, daß die Mitwelt ihren Werken oft ratlos gegenübersteht, weil ihr die verbindenden Gedanken- und Gefühlsketten fehlen.“ Verfasser bezweckt, „die Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit Schönbergs zu zeigen, und darzustellen, wie sich in ihm organisch der Übergang von den klassischen Formen zum musikalischen Impressionismus vollzogen hat.“ — „Introductory to ‚Tonic Sol-Fa‘.“ Von W. G. Mac Naught. — „Beethovens zweiter Brief an die unsterbliche Geliebte eine Fälschung?“ Von Albert Leitzmann. Auf Grund äußerer und innerer Verdachtsmomente kommt Verfasser zu dem Schluß, daß es sich bei dem neuen Brief um eine Fälschung handelt. Er schließt: „Luthers Andenken hat sich die ausgedehnten Fälschungen von Kyrieleis, Schillers die von Gerstenbergk gefallen lassen müssen: nun hat auch die Beethovenliteratur ihre Fälschung, wenn anders meine vorstehenden Ausführungen das Rechte treffen.“ — „La musique ancienne à Paris, en 1910“ (Fortsetzung). Übersicht von J.-G. Prod'homme. — Jahrgang 13, Heft 1. „Eine motivisch-thematische Studie über Liszts symphonische Dichtung ‚Ce qu'on entend sur la montagne‘.“ Von Alfred Heuß. Bereits angezeigt in der Revue von XI. 6. — „British Folk-Song.“ Von Frederik Keel. Über das Volkslied in England, Wales, Schottland und Irland. — „Das kleine Bachfest in Eisenach.“ Von Alfred Heuß. Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

176. **James Huneker:** Chopin. The man and his music. Verlag: Charles Scribners Sons, New York.

Dieses interessante Buch wird sich bald eine große Anzahl Freunde erwerben, denn es ist in seiner Art vortrefflich, mit erstaunlichem Fleiß gearbeitet und frisch und flott geschrieben. Das außerordentlich große Quellenmaterial, das der Verfasser zusammengetragen und am Schluß zu einer trefflichen und wertvollen Bibliographie vereinigt hat, ist von großer Wichtigkeit, weil es fast vollständig ist. Nur vermisste ich bei dem Artikel von Leopold Schmidt die genaue Quellenangabe, und Nordau, den er wiederholt zitiert, wird in der Bibliographie überhaupt nicht erwähnt. Natürlich handelt es sich um Nordaus viel umstrittenes Buch: „Die Entarteten“. Freilich hat das Buch auch viele Mängel. Die Darstellung ist zwar frei von jeder Trockenheit und nüchternen Gelehrsamkeit, aber sie ist auch so mit allerlei Anekdoten, literarischen und sonstigen Bemerkungen durchsetzt (die auf des Verfassers große Belesenheit hindeuten), daß sie stellenweis recht auseinanderfällt und ihr oft der einheitliche Zug fehlt. Man müßte es auf einen Sitz durchlesen, um den günstigsten Eindruck davon zu haben.

Wie schon der Titel sagt, zerfällt es in zwei große Hauptteile: Der Mensch und seine Musik. Viel Neues wird im ersten Teil natürlich nicht geboten. Der Kampf um das genaue Datum von Chopin's Geburt, in dem Natalie Janotha als neuer Kämpfer aufgetreten ist, wird angeregt. Alles andere, was hierher gehört, interessiert uns im vorliegenden Fall ja nicht. Nur ein paar Urteile Chopin's möchte ich anführen; im Kampf mit seinen Verlegern wählte sich Chopin das (nicht eben liebenswürdige, aber sehr lustige) Motto: Pay, thou animal! Über Thalberg äußerte er: „Thalberg spielt famos, aber er ist nicht mein Mann . . . er spielt forte und piano mit dem Pedal und nicht mit der Hand“. Von Heinescher Schärfe ist sein Urteil über Aloys Schmitt: „Er ist bereits über 40 Jahre alt, und komponiert 80 Jahre alte Musik!“

Im zweiten Kapitel wird die Pariser Zeit behandelt und eine sehr hübsche Schilderung des Paris von 1831 gegeben, des Paris der Victor Hugo, Heine, Flaubert, Berlioz usw.; jeder wird mit einem kleinen mehr oder weniger liebenswürdigen Pinselstrich charakterisiert. Sehr ausführlich wird über die Episode der George Sand geschrieben; im allgemeinen wird sie — und das mit Recht — vom Verfasser nicht eben günstig kritisiert; aber er scheint doch immerhin eine hohe Meinung von ihr zu haben, wenn er sie ein weibliches Gegenstück zu Rousseau nennt. Dieser Vergleich ist doch wohl ein wenig — kühn! Einige mit einem Tropfen Bosheit gewürzte Bemerkungen über ähnliche Verhältnisse werden hier eingeflochten. Verfasser meint nämlich, die Sand habe sich Chopin zuerst unter der Maske der Mütterlichkeit genähert: Paris war voll von solchen Verhältnissen; Liszt „protegierte“ die Gräfin d'Agoult — die ihm Kinder gebar; Balzac wird erwähnt und Flaubert's Verhältnis mit

Louise Colet. Hier wieder ein überaus kühner Vergleich: Balzac sei eine Kombination von Bonaparte und Byron, er sei Räuber und Dichter! Du lieber Himmel! Voller kann man den Mund kaum nehmen. In demselben Kapitel finden wir interessante Einzelheiten über Chopin's Leben, seine Beschäftigungen usw. Einige Beispiele: Chopin hatte nicht viel Sinn für Literatur; er las meist nur polnische Sachen (ob er wohl Gefallen an den Novellen der Sand gefunden hat?); auch von deutschen Musikern liebte er nur Bach und Mozart; Beethoven war ihm nicht sympathisch, Schubert fand er derb, Weber zu opernhafte, Schumann entließ er ohne ein Wort, er meinte, sein „Carnaval“ sei überhaupt keine Musik! Was sind das für seltsame Urteile. Wir sehen daraus, eine wie undeutsche Natur dieser „Frankopole“ doch eigentlich war. Übrigens meint Huneker am Schluß dieses Kapitels, die besten Chopinessayisten hätten Flaubert oder Pierre Loti werden können. Flaubert — na ja, aber Loti — na na!

Im nächsten Kapitel interessiert uns besonders die Schilderung der Todesstunde, über die bekanntlich ebenso rührende wie unsinnige Legenden im Umlauf sind. Huneker glaubt auch noch immer an den Unsinn, daß Chopin in Guttmann's Armen gestorben sei, während doch längst nachgewiesen ist, daß Guttmann um diese Zeit überhaupt nicht in Paris war. Der Verfasser kennt offenbar Ferdynand Hoesicks Buch über Chopin nicht (er erwähnt es auch nicht in seiner Bibliographie), aber auch das Studium des trefflichen Buches von Niggli hätte genügt, um alle Legenden zu zerstören.

Mit Kapitel 4 beginnt das Buch innerlicher zu werden. Es behandelt Chopin als Künstler. Wir hören die zeitgenössischen Schilderungen von Chopin's äußerem Menschen, seinem Spiel und seinen pädagogischen Fähigkeiten. Bach war seine Hauptschule; im übrigen seine Hauptmaxime: Spielen Sie, wie Sie fühlen! Hier gibt es nun wieder unterhaltende und belebende Abschweifungen. Verfasser meint, Chopin und die moderne Art Klavier zu spielen, seien untrennbar. „Der beste Interpret Chopin's war . . . Chopin.“ Rubinstein spielte ihn wundervoll, doch nicht immer „chopinesque“, Bülow aber faßte ihn bei der geistigen Seite. Lehrreich dürfte der folgende Vergleich sein: Chopin spielte die berühmten Oktaven in der As-dur Polonaise mit unendlicher Leichtigkeit, aber pianissimo; wo bleibt nun die Tradition angesichts der krachenden Gewalt (mighty crashing), mit der Rosenthal diese Stelle spielt? Chopin's Spiel war nur klein im Ton und hatte nichts von dem orchestralen Klang unserer modernen Pianisten, aber „jeder seiner zehn Finger war eine andere Stimme und diese zehn Stimmen konnten zu Zeiten singen wie die Morgensterne.“ Nicht übel ist auch die Bemerkung, daß Chopin's Kompositionen unter dem Einfluß der Stimme der Sontag und Paganini's Geigenspiel gestanden haben. Nun, jedenfalls hat Huneker mit emsigem Fleiß alle möglichen Aussprüche über Chopin's Künstlertum zusammengetragen; selbst Heinrich Pudor und Arno Holz fehlen nicht. Im Anschluß an die höchst bemerkenswerten Ausführungen von Havelock Ellis zieht er gegen

den Vorwurf des Dekadententums vom Leder, das er Lombroso und Nordau in die Schuhe schiebt. Famos ist der Schluß des Kapitels, in dem er gegen das Brutale, das Realistische, das Unmögliche loszieht, das gegenwärtig in der Musik herrscht. Im 5. Kapitel (Der Poet und Psychologe) kommt uns der Verfasser philosophisch; er holt sehr weit aus, um schließlich zu dem Resultat zu kommen, das wir alle kennen, nämlich, daß die Musik Gefühlskunst sei. Allerdings überraschen uns in unserer Zeit Sätze wie die, daß Musik und Schönheit sinnverwandt und daß ihre Form und ihr Stoff untrennbar seien, durch ihre Kühnheit und — Richtigkeit. In einem Vergleich zwischen Wagner und Chopin wird ersterer der Makrokosmos, letzterer der Mikrokosmos genannt. Das lasse ich gelten! Wenn Verfasser aber sagt, Chopin's Musik sei die entzückendste Gebärde, die die Kunst je gemacht hat, so frage ich: Wo bleibt Mozart? Und wenn er endlich Chopin das Farbengenie des Klaviers nennt, so stimme ich gern bei.

Hier fällt nun endlich auch der lange vermißte Name Romantik. Hunecker meint, was Bach für die alten Formen war, war Chopin für die Tanzformen seiner Zeit. Etwas vom Widerspruchsgenies Heines lebte in ihm, aber er umgab es mit einem schönen Rahmen. Die Farbe war sein Wesentliches und das fortwährende geschmeidige Abbiegen von der Form. Er war wie Flaubert der letzte Idealist und der erste Realist. Die Form war bei ihm bedingt durch die Idee. Am Schluß des ganzen Hauptteils wird der Verfasser vom Stoff so hingerissen, daß er fast poetisch wird und man über dem Bilderreichtum seiner Sprache die stellenweis recht große Anfechtbarkeit des Inhalts vergißt. Seine Ausführungen gipfeln in folgenden Sätzen: Chopin sah in dem Klavier, einem Instrument von zwei Dimensionen eine dritte, und so vertiefte sich seine Musik und nahm stärkere Farben an. Nie vorher hatte das Klavier so gesungen; er erfand sein Glaubensbekenntnis und drückte ein neues geheimnisvolles Siegel von Harmonie und Melodie darauf. Klingendes Rankenwerk, reizende Arabesken in schimmernden Tinten, bald kriegerische, bald lyrische Klänge, ein Tönen von Smaragden, ein Schluchzen von Quellen, Tränen, die beim Fallen zu Kristall erstarrten, aufgereichte Perlen hörte man aus seiner Musik, und Europa erschauerte in reinem Entzücken. Chopin ist nicht allein der Dichter des Klaviers, er ist der Dichter der Musik, er ist der größte Poet von allen Komponisten. Mit ihm verglichen ist Bach der Meister der gediegenen polyphonen Prosa, Beethoven ein Meister aufsteigender Leidenschaften, einer der mit Sternen spielte, Mozart ein Weber freundlicher Teppiche, Schumann ein göttlicher Stammler . . . wie gesagt, hier läßt sich viel anfechten, aber es liest sich hübsch!

Der zweite Hauptteil befaßt sich mit Chopin's Musik. Er beginnt mit den Etüden, beschäftigt sich eingehend mit den verschiedenen Ausgaben und vergleicht die von Klindworth (die geistig genialste), die von Bülow (die am meisten pädagogische), die poetische von Kullak und die gelehrte von Riemann. Hier gibt es eine Fülle von trefflichen praktischen, technischen Bemerkungen über Fingersatz, Phrasierung usw.,

die jedem Interessenten von Nutzen sein können. Auch Godowsky's Kombinationen werden erwähnt und empfohlen, ja, es wird ihnen sogar eine große Zukunft prophezeit. Er schreibe, meint Verfasser, für die nächste Generation, wahrscheinlich für eine Generation von Rosenthals . . . davor möge uns der Himmel aber bewahren! Es folgen die *Préludes*, „Miniaturstimmungsbilder“; sie werden nach Technik, Ausgaben, Inhalt usw. untersucht und dabei alle Autoritäten herangezogen. Das geht bis auf die Lesarten und die Metronomisierung. Auch Vergleiche mit Bach, Beethoven, Brahms, Grieg, Wagner werden gemacht. In dieser Zusammenstellung aller Untersuchungen über die einzelnen Opera dürfte das Werk überhaupt einzig dastehen. Ebenso ist es bei den Walzern und Impromptus (die verhältnismäßig kurz abgefertigt werden), den Nokturnes („den Niederschlägen der Nacht und ihrer melancholischen Geheimnisse“), den Balladen (bei denen Chopin nach Verfassers Ansicht immer ein ganz bestimmtes Programm gehabt hat). Die Sonaten, Konzerte, Rondos usw. werden in dem nicht ganz genau formulierten Kapitel *Classical Currents* behandelt, in das auch die Lieder gesteckt werden. Beipflichten müssen wir dem Verfasser, wenn er meint; Chopin sei in der Psychologie des Liedes nicht glücklich gewesen. Interessant ist eine kleine Reminiszenz an Wagner: Das Vorspiel zu dem Liede „Was ein junges Mädchen liebt“ und das Vorspiel zu dem *Johannisnacht-Monolog* Sachsens zeigen ganz gleiche Harmonik. Es folgen noch die Polonaisen („heroische Kampfhymnen“) und die Mazurken („Seelentänze“), die sehr ausführlich behandelt werden. Das Schlußkapitel: Chopin *The Conqueror* behandelt die Scherzi, von denen etwas überschwänglich gesagt wird, daß sie „Seelenurkunden“ seien, Geständnisse und Ergüsse, wie sie über die Lippen niemals hätten kommen können; aus ihnen könne man den echten, den inneren Chopin erkennen. Als Höhepunkt bezeichnet Hunecker die *f-moll Phantasie* und schließt mit den Worten: „Man braucht nicht zu glauben, daß das Echo von Chopin's Werken jemals unachtsame Ohren trifft. Er mag altmodisch werden, aber, wie Mozart, wird er ewig schön bleiben!“

Es wäre zu wünschen, daß das Buch einen deutschen Übersetzer fände; allerdings müßte er ein ebenso gewandter Stilist sein, wie der Verfasser. Denn mag manches von dem, was er zu sagen hat, nicht richtig oder nicht gut sein . . . in schöner Form ist es immer gesagt, und von glühender Begeisterung von seinem Gegenstand zeugt es durchgehends.

Dr. Max Burkhardt

177. Luigi Cherubini: Theorie des Kontrapunktes und der Fuge. Neubearbeitet, übersetzt und herausgegeben von Richard Heuberger. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Ein ehrwürdiger alter Herr in etwas steifer Tracht wird uns von dem Wiener Musikprofessor vorgestellt als sprechender Beweis, daß er noch nicht das Los so vieler altersgrauer Theoretiker teilen soll, in Musikbibliotheken der Vergessenheit anheimzufallen, wenn ihn nicht die raue Hand eines Musikhistorikers dem Schlummer auf eine Zeit entreißt. Es sind mit Cherubini's Schrift

„Kontrapunkt und Fuge“, die 1835 zum ersten Male in Leipzig erschien, schon früher Wiederbelebungsversuche angestellt worden von Gustav Jensen, Otto Klawe und H. vom Ende. Das Werk hat also seine Geschichte. Der Neubeleber Prof. Heuberger gibt im Vorwort zu, daß das Buch von manchen Seiten für „veraltet“ erklärt wird, hat aber trotzdem die Neubearbeitung übernommen, da er der Ansicht ist, daß der Kontrapunkt keiner Mode unterworfen ist. Nun allerdings, die Gesetze des Kontrapunktes sind und bleiben wohl im wesentlichen sich in allen Büchern ziemlich gleich. Ich muß aber doch hier sagen, obgleich ich auch im alten steifen Kontrapunkte meine Studien gemacht habe: es ist doch weit interessanter und zum Schaffen anregender, diese Materie in der Art von Hugo Riemann, Stephan Krehl oder noch mehr in der die Phantasie anregenden Weise von Johannes Schreyer zu treiben. Die Notenbeispiele („Gesänge“, cantus firmus) sind sowohl bei Cherubini wie bei Jadassohn, Richter und anderen von einer langweiligen Steifheit. Ganze Kapitel muß der Schüler bei Arbeiten verweilen, die er bei Riemann schon in den ersten Beispielen im Harmonielehre-Kursus bewältigt hat. Der Stoff bekommt durch die Einförmigkeit der „Gesänge“ eine gewisse Trockenheit, die Felix Draeseke dadurch zu bannen sucht, daß er Choralmelodien in reichem Maße heranzieht. Dadurch wird doch wenigstens der Schüler angeregt, etwas musikalisch Wertvolleres zustande zu bringen. Ich halte die Beibehaltung der rhythmisch öden Aufgaben für verfehlt und hätte sie gern durch vielgestaltigere Beispiele ersetzt gesehen. Sicherlich gibt es aber immer eine ganze Anzahl von Theorielehrern, die gern zu dem Cherubini greifen werden, da viele der „alten Herrn“ mit der Zeit aussterben werden. Die redaktionellen Anmerkungen sind durch besondere Klammern deutlich kenntlich gemacht. Daß Prof. Heuberger nur den Kontrapunkt in der Oktave, Dezime und Duodezime im Hauptteile beibehalten, die übrigen Künsteleien in den Anhang verwiesen hat, wird ihm niemand verargen. Für wertvoller halte ich das Kapitel über die Fugenkomposition.

Martin Frey

178. Arnold Schering: Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. („Wissenschaft und Bildung“, herausgegeben von P. Herre.) Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig. (Mk. 1.25.)

Die kleine Schrift ist aus Vorträgen entstanden, die Dr. Schering 1908 in den Leipziger Volkshochschulkursen gehalten hat. Ihre Form und Ausdrucksweise ist allgemein verständlich, reine theoretische Auseinandersetzungen sind vermieden. Schering erläutert zunächst den Begriff der musikalischen Bildung und stuft ihre Grade ab, auf die natürliche Beanlage, die Individual-Erziehung, die persönliche Energie und den Einfluß des jeweiligen Standes des öffentlichen Musikwesens verweisend. Wie diese Faktoren zusammenhängen, ergibt sich bei einigem Nachdenken leicht. In den weiteren Abschnitten bespricht der Verfasser zunächst die Elementarformen und ihre Beseelung, wobei richtig die Tonbewegung oder die Bewegungsformen als das Moment bezeichnet werden, das uns gestattet, Musik sowohl innerlich zu erleben,

wie einen (relativen) Verlauf äußerer Geschehnisse usw. zu sehen oder zu empfinden. Das wird, von gut gewählten Beispielen begleitet, im einzelnen durchgeführt und erweitert, z. B. nach der Frage der Bedeutung der einzelnen Intervallschritte hin, wobei die klare und von allen sich so leicht in derartige Erörterungen einschleichenden Phantastereien freie Art der Darstellung besonders fesselt. Weiterhin erörtert Schering „die zusammengesetzten Formen“, überall scharfe Definitionen gebend, sodann „die Musik als Ganzes“ („die intellektuelle Seite des Musikgenusses steht der emotionellen um kein Haar breit nach“, ein Satz, der immer wieder bestritten wird, aber nur bei Backfischen und unkultivierten Musikanten keine Geltung haben dürfte!) und bringt schließlich im letzten Abschnitte vortreffliche Analysen älterer und neuerer Meisterwerke. Die außerordentlich fesselnde Schrift, über die im einzelnen manches zu sagen wäre, sei allen ernstesten Musiktreibenden nachdrücklichst empfohlen.

Wilibald Nagel

179. Ludwig Mantler: Die Bildung des Belcanto. Ein Lehrbuch für Lehrer und Sänger. Verlag: Halm & Goldmann, Wien 1912. (Mk. 5.—)

Wenn ein so prächtiger Künstler wie Ludwig Mantler zur Feder greift, um über Gesangskunst zu schreiben, ist das Interesse von vornherein gespannt, und man guckt diesem nicht nur darstellerisch, sondern auch gesanglich so glänzend charakterisierenden Sänger nur zu gern in seine Werkstatt, um von ihm als Meister zu lernen. Was Mantler von sich als Schüler Stockhausens und von seinen eigenen Erfahrungen als Gesangspädagoge erzählt, ist auch für jeden Singenden interessant und lehrreich, und ich bin gerne bereit zu glauben, daß „der eine Weg nach Rom“ ihm und vielen anderen Erfolg gebracht hat. Nur ist die klar disponierte, nach dem Fortschreiten des Unterrichts geordnete und flott geschriebene Schrift leider wieder einer der zahllosen Beweise dafür, daß es so gut wie unmöglich ist, durch das gedruckte Wort eine auch nur annähernde Vorstellung von den wirklichen Vorgängen beim Singen zu geben. Dabei wirken außer den tausendfach komplizierten physiologischen noch zu viele — oft nur latente — psychische Erscheinungen mit. Man kann schließlich dem Leser ja einen klaren Begriff von dem Werden und Sein eines gesungenen Tones geben, aber wie in aller Welt kann das geschriebene Wort jemals all die feinen Farbenunterschiede, den besonderen Timbre eines Tones in der Vorstellung lebendig werden lassen? Der Verfasser hat wohl recht, wenn er sagt: „Man klagt so viel über den Verfall des Belcanto. Die Ursache liegt in dem Mangel einer gründlichen Ausbildung der Mezza voce, bzw. der weiblichen Kopfstimme als dem Träger der Kantilene und der unerläßlichen Vorbedingung zur Ausführung des Parlando-gesanges und der Koloratur.“ Das ist um so bemerkenswerter, als es ein Bühnensänger ist, der diese Forderung stellt, und es ist doch kein Geheimnis, daß gerade beim Theater mehr auf „Stimme“ als auf Können gegeben wird; gibt es doch sogar Fachleute, die auf dem Standpunkt stehen, daß auf der Bühne ein piano überhaupt nicht zu brauchen sei. Wie erfreu-

lich ist es da, daß Ludwig Mantler, ein weißer Rabe, gerade auf die Ausbildung der Mezza voce so energisch Gewicht legt, — nur kann ich ihm nicht folgen, wenn er die Mezza voce als ein eigenes Register angesehen haben will. Die Mezza voce ist, wenn auch nicht nur eine dynamische Form, so doch kein eigenes Register schon aus dem einfachen Grunde, weil man die Mezza voce sowohl mit der Kopfresonanz als mit der Brustresonanz, ja sogar mit dem Falsett verbinden kann. Wenn er durch die Vorstellung als Register bei seinen Schülern einen leichteren Ausgleich der Stimme erzielt, mag das hingehen; aber in einem Lehrbuch für Lehrer und Sänger ist der Ausdruck fehl am Ort. Auch der Auffassung, daß unter sonst ganz gleichen Voraussetzungen Mezza voce durch Zwerchfellatem, Bruststimme dagegen durch Flankenatem entstehe, der Unterschied somit lediglich in der verschiedenen Art der Expiration liege, vermag ich mich nicht anzuschließen. Verschiedene andere Kleinigkeiten, wie z. B. in unbetonten Endsilben das (indifferente) e wie kurzes ö zu artikulieren, weisen deutlich auf den Bühnensänger. Aber das sind schließlich eben Kleinigkeiten; im großen und ganzen ist das Buch mit soviel Liebe und Hingebung zur Sache geschrieben und weist so klar auf die bestehenden Schäden hin, daß man dem Verfasser für die Anregungen, die seine Auslassungen bieten, Dank schuldet. Hjalmar Arlberg

180. **Karl Grunsky:** Die Technik des Klavierauszugs. Entwickelt am dritten Akt von Wagners „Tristan“. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 7.—.)

Ein hochehrfreuliches Buch. Ein Buch, das fraglos in allen Fachkreisen Aufsehen erregen wird. Zum erstenmal wird der Klavierauszug als solcher zum Gegenstand einer tiefgründenden Abhandlung gemacht. Jeder, der sich mit dieser Materie zu beschäftigen hat, weiß, wie auf dem Gebiete des Klavierauszuges gesündigt worden ist und wird. Grunskys Buch eröffnet ganz neue Perspektiven. Mit einer bewundernswerten Genauigkeit, mit einer unerhörten Sorgfältigkeit entwickelt er seine Theorien an dem ihm vorliegenden Bülow-Auszug des „Tristan“. Man folgt seinen glänzenden, auch stilistisch hochbedeutenden Ausführungen mit steigendem Interesse. Es werden einem die Augen geöffnet über Dinge, die man skrupellos hingegenommen hat, weil man eben nichts Besseres dafür hatte. Das Buch bedeutet einen Meilenstein in der Entwicklung der orchestral wirkenden Klavierübertragungen. Die Reformvorschläge des Verfassers sind fast ausnahmslos willkommen zu heißen, sie gründen sich auf die vorteilhafteste Ausnutzung der modernen Klaviertechnik. Ich wünsche dem geistvollen Werke die weiteste Verbreitung; denn, wie der Verfasser selbst sagt, es kommt die Zeit, wo die musikalische Welt mit billigen Wagner-Auszügen überschwemmt werden wird. Jeder Dirigent weiß auch, wie manche Auszüge verballhornt sind im Vergleich mit der Partitur. Der Fachmann wird deshalb das Buch mit Herzensfreude lesen. Ob die Art des Grunsky-Auszuges dem Laien in all seinen Feinheiten offenbar wird, möchte ich bezweifeln; denn es wird ein ganz respektabler technischer Fond vorausgesetzt. Eduard Mörike

181. **Martin Ehrenhaus:** Die Operndichtung der deutschen Romantik. (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte No. 29.) Verlag: Ferdinand Hirt, Breslau 1911. (Mk. 2.50.)

Der Titel der Schrift erweist sich für das, was uns geboten wird, als zu eng begrenzt, wenn man nicht den Begriff „Operndichtung“ gewaltsam dehnen will. Denn tatsächlich erfahren wir mehr vom Wesen und Werdegang der romantischen Opernmusik als von der eigentlichen Dichtung. Der Verfasser zeigt sich nicht nur als feiner Historiker, sondern auch als tüchtiger Kritiker. Wollte man auf interessante Einzelheiten aufmerksam machen, so käme man vor Fülle in Verlegenheit. Es geht eben dem Leser mit diesem Werkchen so: da die besprochenen Männer (insbesondere E. Th. A. Hoffmann, Spohr und Weber) fast ausschließlich romantische Opern komponiert haben, so lernt man sowohl deren ganzes Schaffen näher kennen, wie man auch das Schicksal ihrer Werke, unter denen einige bemerkenswerte, völlig oder halb vergessene sich befinden, erfährt. Somit sei dieser „Beitrag“ durchaus empfohlen. Arno Nadel

182. **Emil Teuchert und E. W. Haupt:** Musik-Instrumentenkunde in Wort und Bild. In drei Teilen. II. Teil: Holzblasinstrumente. Mit 22 Abbildungen und fünf Tafeln. III. Teil: Messingblas- und Schlaginstrumente. Mit 85 Abbildungen, einer Orgeltabulatur und fünf Tabellen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 2.— bzw. Mk. 4.—.)

Was in der Besprechung des ersten Teiles dieses in erster Linie für den Lehrer und Schüler bestimmten Werkes gesagt wurde, bleibt auch für die oben angezeigten zwei Bände in vollem Umfang zu Recht bestehen. Wieder sind es weniger die Ausflüge in das Gebiet der Geschichte, die den Wert dieses Kompendiums der Instrumentenkunde ausmachen, als die Auseinandersetzungen über Technik und Mechanik der einzelnen Instrumente und die aus den Meisterwerken der Literatur, der alten und neuen, mitgeteilten Beispiele. Erübrigt also nur noch auch hier, die Namen der Bearbeiter der einzelnen Kapitel zu nennen. Es sind dies für den zweiten Teil Paul Bauer, Edmund Weißbach, Christian Ritter Schmidt, Emil Sehnert, Günther Weigelt; für den dritten Teil lieferten Beiträge August Pree, Otto Friedmann, Karl Hausmann, Paul Wiggert, Emil Teuchert, Richard Kleber, Heinrich Knauer, durchwegs in der Praxis stehende Musiker, die als Mitglieder der Dresdner Hofkapelle mit dem Handwerksmäßigen ihrer Instrumente bestens vertraut sind.

Dr. Ernst Rychnovsky
183. **Bruno Studeny:** Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert. Wunderhornverlag, München.

Es ist sehr zu bedauern, daß der Verfasser nicht in die Lage versetzt werden konnte, die Ergebnisse seiner sehr umfangreichen und gründlichen Studien vollkommen zu veröffentlichen. Vor allem gilt dies von dem von ihm angefertigten Katalog sämtlicher bis jetzt bekannter Sonatenwerke für Geige mit und ohne Begleitung von den ersten Anfängen bis in den Beginn des

19. Jahrhunderts. Sollte wenigstens für diesen Katalog in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft kein Raum zu schaffen sein? In der vorliegenden Schrift bietet der gelehrte Verfasser, der auch schon bisher unbekannte Geigensonaten veröffentlicht hat, im wesentlichen eine Geschichte der Geigensonate in Deutschland. Aufgefallen ist mir S. 34, daß er die in Alard's *Maitres classiques* befindliche Klavierbegleitung zu den Bachschen Solosonaten (No. 1, 4, 6) Alard zuschreibt, während sie von Friedrich Lux herrührt; die Molique'sche Begleitung zu einzelnen Sätzen dieser Sonaten scheint er nicht zu kennen; eine von ihm angeführte von Saint-Saëns möchte ich als auf einer Verwechslung beruhend ansehen. Falsch ist, daß Grützmaker eine Klavierbegleitung zu den Violoncellsuiten Bachs gesetzt hat; er hat nur einige Stücke daraus (suitenartig) mit Begleitung versehen, während Piatti, Karl Schröder, M. Zweigelt einzelne dieser Suiten, Karl G. P. Grädener sämtliche damit ausgestattet haben.

Wilhelm Altmann

MUSIKALIEN

184. **Sigfrid Karg-Elert**: Die Kunst des Registrierens. Ein Hand- und Nachschlagebuch für Spieler aller Harmoniumsysteme. Verlag: Carl Simon, Berlin. Erscheint in monatlichen Lieferungen (im ganzen ca. 20) zum Preise von je Mk. 1.60.

Es liegen bis jetzt die ersten drei Lieferungen dieses nach dem angezeigten Plane ziemlich umfangreichen und vielseitigen Werkes vor. Wie wenig andere ist Karg-Elert, dessen Name seit Jahren in der Harmoniumliteratur mit an erster Stelle genannt wird, dazu berufen, für alle jene Musikfreunde, die den großen Wert des neueren Harmoniums für die Bereicherung der häuslichen Musikkpflege erkannt haben, ein zuverlässiges, auf alle vorkommenden Fragen klare Antwort gebendes Handbuch zu schreiben. Ist doch Karg-Elert nicht nur trockener Theoretiker, sondern vielmehr ein hervorragender Komponist mit lebhaftem Sinn für die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit musikalischer Klangkombinationen, der über die Mittel der Darstellung seiner Werke auf den zahlreichen existierenden Harmoniumsystemen eingehende Studien gemacht hat. Je weniger der Musikfreund Gelegenheit hat, sich über die Ausnutzung der Möglichkeiten seines Harmoniums zu belehren, je mehr er durch verwirrende und vielfach abweichende Registrierungsverfahren in der Literatur unsicher geworden ist, um so willkommener wird er das neue Werk Karg-Elerts heißen, das, vortrefflich ausgestattet, mit Hilfe von über 1000 Notenbeispielen und klarverständlichem, übersichtlich geordnetem Texte die ganze Registrierkunst umfassend darstellt. Das Werk kann auch in einzelnen Teilen bezogen werden. Der erste umfaßt das Druckluftsystem mit Einschluß des Kunstharmoniums, der zweite das Saugluftsystem, der dritte enthält eine Reihe vergleichender systematischer Tabellen zur selbstständigen Registrierung und Umregistrierung von Noten eines Systems für ein anderes. Es ist somit der Besitzer eines Harmoniums in der angenehmen Lage, den für

sein System passenden Teil des Werkes auszuwählen.

185. **M. Enrico Bossi e Giovanni Tebaldini**: *Raccolta di Studi per Organo estratti dal Metodo teorico-pratico*. (Sammlung von Studien für Orgel, dem theoretisch-praktischen Lehrgang entnommen.) 5 Hefte (je Mk. 2.—). Verlag: Carisch & Jänichen, Mailand.

Vom Texte des „Theoretisch-praktischen Lehrganges für die Orgel“ getrennt herausgegeben, liegt uns die fünf Hefte umfassende Sammlung von Studien zur Erlangung einer konzertmäßigen Technik des Orgelspiels vor. Der gebotene Stoff wie seine Anordnung vertragen die Hand des erfahrenen Pädagogen, der für die Überwindung der besonderen Schwierigkeiten der Technik sichere Wege zu weisen imstande ist. Während das erste Heft lediglich Übungen enthält, die auf jene Weichheit, Dehnbarkeit und Schmiegsamkeit der gesamten Finger- und Handmuskulatur zielen, wie sie ein bei allem Fingerwechsel und Übersetzen stockungsfreies und ausgeglichenes Legato verlangt, bringt das zweite Heft besondere Übungen zur Ausbildung der völligen Unabhängigkeit der beiden Hände beim Spiel auf verschiedenen Klavieren. Es folgen im dritten Hefte spezielle Pedalübungen bis zum Doppel-, drei- und vierfachen Spiel zur Ausbildung der allseitigen Beweglichkeit des Fußgelenks und der Gewandtheit in der Benutzung von Spitze, Ferse und Fußkanten, die für das Spiel auf der modernen Orgel mit ihren zahlreichen durch die Füße betätigten Spielhilfen neben dem Pedal unbedingt vorauszusetzen sind. Die beiden letzten Hefte enthalten Studien für Manuale und Pedal zusammen, sowie eine kleine Auswahl von Stücken von Zipoli, Frescobaldi, Bach und Bossi. — Die den meisten Übungen beigelegten Notizen in italienischer Sprache lenken die Aufmerksamkeit jeweils auf den besonderen Zweck. Die treffliche Studiensammlung, die durchaus künstlerische Ziele verfolgt, empfiehlt sich ganz von selbst.

186. **Martin Grabert**: *Variationen und Fuge in e-moll für Orgel*. Werk 40. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 2.50.)

Der auf dem Gebiete geistlicher Vokalmusik vorteilhaft eingeführte, als Orgelkomponist bisher nur in den bekannten Sammlungen von Diebold und Herrmann hervorgetretene Autor bietet in diesem neuen Opus ein wohlklingendes, echt orgelmäßig und fließend geschriebenes Stück, dem nicht allein gewandte Beherrschung des Technisch-Formalen, sondern auch Wärme der Empfindung und Natürlichkeit der Erfindung nachzurühmen ist. Bei nur mäßiger Schwierigkeit findet sich in den in guter Steigerung angelegten Variationen, wie in der lebendigen Fuge genugsam Gelegenheit zu wirkungsvoller Registrierung wie zur Entfaltung technischer Fertigkeit. Alles in allem: ein dankbares und dabei weder seichtes noch pedantisches Konzertstück, eine Frucht reifen Könnens, der es nicht an Freunden fehlen wird.

187. **Karl Hoyer**: *Passacaglia und Doppelfuge in f-moll für Orgel*. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 2.50.)

Einem in letzter Zeit häufig geübten Brauche folgend, quitiert abermals mit einer Passacaglia

und Doppelfuge ein nicht unbegabtes Orgeltalent über gründliche Schulung und achtungsgebietendes, offensichtlich unter der Sonne Regers herangereiftes Können. Abgebrachten Passacaglien-Rhythmen und -Phrasen geht der Komponist mit Glück aus dem Wege und weiß auch sonst vielfach durch originelle Wendungen harmonischer Natur zu interessieren. An rhythmischer Gestaltung ist die Passacaglia der Fuge überlegen, die jedoch deshalb nicht langweilig zu nennen ist. Das Werk verdient in Konzerten gehört zu werden. Der nie schwülstige Orgelsatz bereitet nur mäßige technische Schwierigkeiten.

188. **Paul Claußnitzer**: Neun Choralvorspiele zu Buß- und Abendmahlsliedern für Orgel. Werk 27. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Der bereits mehrfach mit sehr verwendbaren Choralcompositionen für die Orgel an die Öffentlichkeit getretene Komponist bietet auch in diesem neuen Opus schlichtempfundene, dabei feingearbeitete kleine Stücke für den Gottesdienst oder musikalische Andachten, wohl geeignet, die gewollte Stimmung vorzubereiten. Hervorheben möchten wir No. 6 als besonders geglückt. Eine sparsamere Verwendung der Chromatik dürfte, für Claußnitzers Art zu schreiben, von Vorteil sein. Ohne eine Rhythmik, wie die Regers, kommt leicht ein Zug von Weichlichkeit in seine Tonsprache, die mit der spannenden Harmonik Regers nicht verwechselt werden darf.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld
189. **Philipp Gretscher**: Drei Lieder für dreistimmigen Frauenchor und Klavier. op. 69. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (je Mk. 1.80.)

An neuen, guten Tonstücken für Frauenchor ist kein Überfluß, was an den schwierigen Bedingungen liegen mag, unter denen dabei zu arbeiten ist. Der geringe Tonumfang, in dem sich solche Kompositionen bewegen müssen, ist der freien Entfaltung der Gedanken nicht förderlich, und die Eigenart des Klangs bedingt eine Beschränkung auf zarte Dichtungen, wodurch wiederum leicht eine Einförmigkeit der Kompositionen entsteht. Man darf sich darum freuen, daß Gretscher mit den vorliegenden drei Chören Arbeiten bietet, die als wertvolle Bereicherung dieses Kunstzweigs bezeichnet werden können. Als das wertvollste der drei Stücke möchte ich „Und die Sonne sie machte den weiten Ritt um die Welt“ (Gedicht von Arndt) bezeichnen, denn hier macht sich der Tonsetzer nicht nur von den Terzen und Sexten oft frei, in denen sich die beiden oberen Stimmen sonst meist bewegen, sondern er ist auch rhythmisch und harmonisch lebendig und weiß das anmutige Gedicht prächtig zu illustrieren; selbst das Unisono, in dem er die abweisenden Worte der Sonne an die Sterne komponiert, ist hier logisch und wirksam. „Abend“ (Gedicht von Anna Ritter) besticht durch blühende Melodik und zwingende Stimmung, „Über ein Stündlein“ (Gedicht von Heyse) ist mir zu unruhig in der Begleitung. Daß Solostellen für Sopran bzw. Alt in den Liedern vorkommen, trägt zu deren Belebung bei. Die Klavierstimme ist geschickt gesetzt und nicht schwierig.

190. **Fritz Lubrich jun.**: Choralkantate

„Straf' mich nicht in deinem Zorn“ für gemischten Chor, Solostimmen, Solovioline, -bratsche, -cello und Orgel. op. 25. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Orgelpartitur Mk. 2.—.)

Ein ausgesprochenes Talent für geistliche Musik offenbart sich in dem vorliegenden Werke, das sowohl in seiner Gesamtgestaltung als in der Ausführung der Einzelheiten dem prüfenden Beurteiler aufrichtige Hochachtung abnötigt. Vor allem: es ist Stil in dieser Kantate. Sie zerflattert nicht in ihre einzelnen Teile, prunkt nicht mit unmotivierten Effekten, sondern baut sich folgerichtig auf dem alten Choral auf, diesen im Laufe der Entwicklung umschreibend und steigernd, ohne daß er jedoch aus seiner vorherrschenden Stellung verschwindet. Die Orgel und die drei Soloinstrumente beginnen mit einer in dunkeln Harmonieen gehaltenen kurzen Einleitung, dann setzt ein Halbchor mit dem Choral ein, der gleich durch die Achtelbewegung der Baßstimmen etwas Fließendes erhält. Die Abwechselung zwischen den Singstimmen und den kurzen instrumentalen Zwischenspielen ist sehr fesselnd. Bei der zweiten Strophe, die durch eine zarte Figuration der Orgel reiches Leben erhält, singt der Solosopran ganz schlicht die Melodie des Chorals; der dann eintretende Solotenor bewegt sich in einem Rezitativ, das, anfänglich frei im Tonfall, sich endlich wieder an die melodische Linie des Chorals anschließt. Machtvoll bringt dann der Chor, teils in aparter Harmonisierung, teils in wuchtigem Unisono eine melodische Umformung, und ein höchst ausdrucksvolles Zwischenspiel der Orgel und der Soloinstrumente leitet zu dem bedeutenden Schlußteile über. Während Knabensopranen den Cantus firmus singen, fügt der Chor in die Strophenabsätze ein „Halleluja“ ein, das sich im Tonfall auch dem Choralthema anschließt. Breit, mit vollem Orgelwerk und allen Stimmen und Instrumenten schließt die schöne Kantate, die allen Kirchenmusikdirektoren warm zur Aufführung empfohlen sei, da sie modernen Geist mit kirchlichem Wesen wohl vereint.

191. **Heinrich Zöllner**: „Angelus“, Ballade für Männerchor und Orchester. op. 115. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 2.40.)

Die Männerchorliteratur wird mit dem vorliegenden Werke um eine Schöpfung bereichert, die zwar nicht auf neuen Bahnen wandelt, aber den tüchtigen Fachmann allenthalben zeigt. Der Chorsatz ist wirksam, abwechslungsreich in Rhythmik und Harmonik, der romantische Grundzug des Gedichtes von T. Resa erscheint mir gut getroffen. Die ausgiebige Verwendung des Unisonos ist nicht unbedenklich, doch wirkt natürlich danach die Vierstimmigkeit um so stärker. Sehr schön ist die zarte Stelle „Wie Morgensonnenrot usw.“; die dramatische Steigerung ist mit sicherer Hand durchgeführt und der choralähnlich-feierliche Schluß, in den zwei Soloviolen eindringlich hineinklingen, mag vielleicht etwas opernhafte sein, dürfte aber gewiß den beabsichtigten Eindruck nicht verfehlen. Die Ballade stellt an den Chor keine außergewöhnlichen Ansprüche und wird als großangelegtes Konzertstück bald auf manchem Programm erscheinen.

192. **Joseph Haas:** „Rum bidibum.“ Zehn Kinderlieder für zwei Stimmen mit Klavier. op. 33. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 2.40.)

Kinderlieder werden jetzt fast ebensoviel geschrieben wie Kinderbücher, aber der Liebe Mühe ist fast umsonst. Kinder lesen ihre uralten Lieblingsbücher und singen ihre alten Lieder, ja machen sich häufig ihre eignen Weisen zu den seltsamsten Worten. Was die Erwachsenen in unserer so ganz unkindlichen, weil nicht mehr naiven Zeit für Kinder schreiben, ist gemachtes Zeug, das höchstens einmal mit den Kindern „einstudiert“ wird, damit sie's dann um so rascher vergessen. Auch die zehn Liedchen, die Haas nach Texten Hoffmanns von Fallersleben komponiert hat, sind an sich ganz hübsch und niedlich, aber ich glaube kaum, daß sie in der Kinderwelt das Bürgerrecht je erlangen werden. Für die Kleinsten sind sie nicht sangbar und ohrenfällig genug, und für die Größeren bieten sie zu wenig Herzliches. Aber in Schulen, Kindergärten usw. mag man's gern mit ihnen versuchen. Gut gesungen (aber wenn Kinderlieder „gut“ gesungen werden, sind's eigentlich schon keine Kinderlieder mehr) müssen sie recht nett klingen. Selbstverständlich sind sie auch für eine Stimme zu singen. F. A. Geißler

193. **Carl Loewe:** Drei Balladen für eine Singstimme und Klavier, instrumentiert von Felix Mottl. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Partitur je Mk. 8.—.)

Die Durchsicht dieser drei Partituren hat mir große Freude gemacht. Meister Mottl hat sich drei nicht sehr oft gesungene Balladen herausgesucht, die aber direkt nach einem orchestralen Gewande verlangen. Es sind: „Der Fischer“, „Die Heintzelmännchen“ und „Walpurgisnacht“. Er hat die Klavierbegleitung für Orchester nachgeschaffen, wie es eben nur ein so großer Könnner und Praktiker wie er imstande war, der mit warmem Musikerherzen in Loewe einen unserer Besten verehrt. Die Instrumentation präsentiert sich in jeder Beziehung fein und geistreich, nirgends überladen und etwa die Gesangsstimme verdeckend. Die Besetzung des Orchesters erfordert keinen großen Körper, allerdings ist in „Der Fischer“ die Harfe und in „Walpurgisnacht“ Xylophon verwendet. Sehr interessant ist es auch, was Mottl sich der mitunter etwas kargen Klavierbegleitung gegenüber für geniale künstlerische Freiheiten erlaubt. Für jemanden, der sich einen guten Orchestersatz aneignen will, ist das Studium höchst lehrreich. Möchten sie recht oft zum Erklären gebracht werden! Leider sind verschiedene kleine Stichfehler stehen geblieben.

194. **Knud Harder:** „Japanisches Fest.“ Ein Scherzo für Orchester. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Partitur Mk. 3.—.)

Ein Werk, von dem ich mir keine besondere Wirkung versprechen kann. Es ist ja ganz nett gemacht, die Erfindung ist aber nicht bedeutend zu nennen. Es sollen vielleicht japanische Motive sein, die da erklingen. Wenn dieselben wenigstens durch eine originelle Instrumentation in eine höhere Sphäre erhoben wären, aber diese gibt sich für unsere heutigen Ohren manchmal recht dürftig. Die sehr hohe Lage des Hornes fällt verschiedentlich auf.

195. **Julius Kopsch:** Vier Lieder für Gesang und Klavier. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 3.—.)

Ein hübsches Liedtalent gibt sich hier kund, das natürlich und interessant zu gestalten versteht und mit ziemlich einfacher Begleitung seine Vorwürfe doch treffend ausschöpft. Für am besten gelungen halte ich: „Mittagsschlafchen“.

196. **Carl Maria Artz:** 14 Lieder für Gesang und Klavier. Verlag: E. Hoffmann, Dresden.

Durchschnittssachen, die an keiner Stelle das Bestreben zeigen, aus diesem Allerweltsrahmen hervorzutreten und etwas Besonderes zu geben. Emil Thilo

197. **Heinrich G. Noren:** „Singende Weisen.“ Sechs Stücke für Violine und Klavier. op. 26. Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W. 2 Hefte. (je Mk. 1.50.)

Der durch eine Reihe größerer Werke, vor allem seine Violinsuite, ein Klaviertrio und seine Orchestervariationen „Kaleidoskop“ in weiten Kreisen vorteilhaft bekannt gewordene Komponist bietet in diesen sechs kleinen, wohl zunächst für den Unterricht bestimmten Stücken sehr reizvolle, eigenartig zu nennende Musik, an der auch Erwachsene, ja musikalische Feinschmecker sehr viel Freude haben werden. Besonders hervorheben möchte ich No. 1 „Im Volkston“, No. 3 „Sage“, No. 4 „Tanz“ und No. 6 „Capriccio“.

198. **Alessandro Longo:** Suite per Viola e Pianoforte. op. 53. Verlag: G. Ricordi & Co., Leipzig. (Mk. 2.80.)

Drei kurze, leichte, recht ins Gehör fallende, gut gearbeitete Sätze. Das Hauptthema des Präludium trägt einen pastoralen Charakter, während das zweite leicht an das Spinnerlied aus dem „Fliegenden Holländer“ gemahnt. Die Romanze würde wegen ihrer Melancholik weit eher auf russische als italienische Herkunft ihres Autors schließen lassen. Von liebenswürdiger Laune ist das Finale erfüllt. Vermittelt uns das Werk auch nicht tiefere Eindrücke, so wird es von den mit Originalliteratur noch immer recht dürftig versehenen Bratschisten doch mit Freuden begrüßt werden.

199. **Fritz Kreisler:** Klassische Manuskripte für Violine und Klavier. No. 13, 14, 16 und 17. (je Mk. 1.50.) Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Kreisler hat mit ganz besonderem Glück in alten Manuskripten nach dankbaren Vortragsstücken gestöbert; nach der Vorrede hat er diese Manuskripte, deren Herkunft nicht angegeben ist, jetzt in seinem Privatbesitz. Unter den ersten Nummern, die uns nicht zugegangen sind, befinden sich wirkliche Perlen. Das ist aber auch die Preghiera des Padre Martini (No. 13), das reizende Menuett Pugnani's (No. 14) und auch das Grave Friedemann Bachs (No. 17), alles Stücke, die übrigens gar keine besondere Technik erfordern. Als sehr dankbares Vortragsstück für Geiger, die in Doppelgriffen sicher sind, empfehle ich sehr warm die Caprice „La Chasse“ von Jean-Baptiste Cartier (No. 16), die wahrscheinlich, wie auch die genannten anderen Stücke, einer Sonate mit beziffertem Baß entstammt.

Wilhelm Altmann

KRITIK

OPER

BERLIN: Kurfürsten-Oper. Direktor Moris brachte uns eine Neueinstudierung von Smetanas komischer Oper „Die verkaufte Braut“. Die Aufführung war im Geiste Gregors gehalten. In flottem Tempo wurden die lose aneinander gefügten Szenen gespielt, während viele szenische Episoden für die Unterhaltung des Publikums sorgten. Nach meinem Gefühl geht Herr Moris in den eingefügten szenischen Nuancen viel zu weit. Das Interesse wird von der Handlung abgelenkt. Und dann wird auch durch eine übertrieben lebhafte Regie aus einer komischen Oper ein musikalisches Possenspiel. Das Publikum amüsierte sich bei den Späßen der Schauspieler und Statisten, die alle charakteristischen Motive der Musik mit drastischen Gesten begleiten müssen, und es quittierte alle mehr oder weniger gelungenen Effekte der Regie mit großem Beifall. Die Schauspieler und Musiker lösten ihre dankbaren Aufgaben mit gutem Gelingen. Nur im Orchester hätte man sich mitunter eine klarere, feiner abgetönte Wiedergabe der Partitur gewünscht.

Georg Schünemann

BREMEN: Die diesjährige Richard Wagner-Gedächtnisfeier zeigte bei aufgehobenem Abonnement und erhöhten Preisen ein bis auf den letzten Platz ausverkauft Haus. Geboten wurden unter der Leitung von Cornelius Kun neben dem Schluß der „Meistersinger“ (Festwiese) Teile aus „Parsifal“; die Partie des Gurnemanz sang Felix von Kraus, Parsifal Walter Kirchhoff und Amfortas Hans Timmermann, ein vielversprechender Schüler von Kraus. Bei der sich nötig machenden Wiederholung der Feier vertrat Carl Schröder die Partie des Parsifal. — „Stella maris“, das dreiaktige „musikalische Schauspiel“ des in England lebenden Belgiers Alfred Kaiser kam, von Eugen Gottlieb dirigiert und von Curt Strickrodt inszeniert, sehr gut heraus und fand bei der Erstaufführung günstige Beurteilung. Der Komponist will offenbar volkstümlich schreiben, und das ist ihm hier auch gelungen. Dem Libretto liegt eine bretonische Erzählung, die das Schicksal einfacher Schifferleute behandelt, zugrunde. Olga Burchard-Hubenia schuf in der Hauptrolle (Marga) ein feines Charakterbild, und ihr reihten sich an Carl Schröder (Yanik) und Guido Schützendorf (Sylvain). — Nicht unerwähnt möchte ich das Gastspiel von Max ter Meer von der Hofoper in Hannover (Siegfried u. a.) lassen.

Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: „Rhena“, lyrisches Drama in vier Akten von Carré, Musik von J. van den Eeden erlebte am Monnaie-Theater mit großem Erfolg seine Uraufführung. Die Handlung spielt in Italien: Die junge und schöne Rhena ist an einen reichen alten Müller, für den sie aber nur Abneigung empfindet, verheiratet. Unter ihren zahlreichen Verehrern hat es ihr Falco angetan. Vergebens versucht der Dorfgeistliche Dom Gesnaldo, ihr Jugendfreund, der sie, bevor er Priester ward, geliebt, sie auf den rechten Weg zurückzuführen. Im zweiten Akt ist der Gatte Rhenas ermordet

worden, und das Volk klagt das Liebespaar der Tat an. Gesnaldo sucht vergebens für Rhenas Unschuld einzutreten — sie wird verhaftet und ins Gefängnis abgeführt. Der dritte Akt zeigt uns den wegen Rhena keine Ruhe findenden Priester. Der Knecht Raffagiolo meldet sich ihm zur Beichte: er ist der Mörder. Doch ihm war es nur darum zu tun, sein Gewissen zu erleichtern — der Priester darf ja sein Amtsgeheimnis nicht verraten. Dom Gesnaldo fleht ihn an, öffentlich seine Schuld zu gestehen — er lacht ihn aus. Im heißen Gebet kommt dem Priester der Entschluß, sich für die Unschuldige zu opfern. Im vierten Akt besucht er Rhena im Gefängnis und findet bei ihr auch Falco. Nachdem er sich von diesem hat schwören lassen, Rhena zu heiraten, wenn deren Unschuld bewiesen werde, erklärt er im letzten Aufzuge auf offenem Platz, wo Rhena hingerichtet werden soll, daß er der Mörder sei . . . Diese einfache Handlung läßt an Klarheit nichts zu wünschens übrig; alles Nebensächliche ist vermieden, die Spannung des Hörers konzentriert sich auf das tragische Ende. Van den Eeden ist Direktor der Musikschule in Mons (Belgien) und ist schon nahe den Siebzig. Bisher nur durch kleinere Werke bekannt, ist die Überraschung um so größer, da man hier vor einem wirklichen Kunstwerk steht. Ohne sich an eine bestimmte Schule anzulehnen, zeigt er sich als ein Meister nicht nur in der Instrumentation, sondern namentlich auch was die dramatische Ader anbelangt. Dabei schreibt er sanglich für die Stimmen; die Chöre, die hervorragenden Anteil an der Handlung nehmen, sind charakteristisch, und mit der spannenden Handlung wächst auch die Kraft seiner Musik. Die Beichtszene im dritten Akt gehört mit zu dem Schönsten und Packendsten, was wir in der modernen Musik besitzen. Die Aufführung ist durchweg vortrefflich und der Erfolg enthusiastisch.

Felix Welcker

BUDAPEST: Um die Königlich ungarische Oper ist es wieder stille geworden. Man spricht nicht von ihr. Man wartet, bis der neue Regierungskommissar Dr. Graf Nikolaus Bánffy seine Diagnose gestellt hat und verschont zunächst den Direktor Mészáros mit der immerzu wiederholten Aufforderung, doch geneigter von dem Platz zu weichen, auf dem er so viel Unheil angerichtet hatte. Jetzt erst treten die Gebrechen seiner Amtsführung zutage. Die Deklassierung des Ensembles, die mangelhafte Heranbildung des Nachwuchses, dadurch die Reizlosigkeit des Repertoires, das Schwinden jeder künstlerischen Ambition. Graf Bánffy wird unter energischer Mithilfe berufener Fachleute ein bis zwei Jahre nötig haben, wieder aufzubauen, was in seinen Grundfesten erschüttert worden ist. Es ist die Frage, ob es ihm gelingen wird. Er ist ein vornehm empfindender Künstler, ein Schriftsteller von hoher poetischer Begabung, aber kein Musiker. Und er schreitet an das Regenerierungswerk von der administrativen Seite. Immerhin hat seine Wirksamkeit schon jetzt einen großen Erfolg gezeitigt. Es wird doch nach Maßgabe der vorhandenen Fähigkeiten mit voller Energie gearbeitet, und man fügt sich auch der künstlerischen Disziplin. So

ist es denn jüngst zu einer Aufführung von Puccini's „Das Mädchen des Westens“ gekommen — der ersten auf dem Kontinent —, deren triumphaler äußerer Erfolg in erster Reihe als das Verdienst des Theaters erscheint. Die Oper selbst, die in Amerika und England ihre Karriere schon beendet hat, ist die krampfhaft, effektspekulative Äußerung eines müden, zum Teil verbrauchten Talentes. Das nach einem Bühnenwerk von Belasco raffiniert konstruierte Libretto ist ein bössartiges Kinodrama, das eine Kette nervenpeinigender Tatsächlichkeiten mit einem Einschlag schlauer Sentimentalität verbindet und seiner applaustreibenden Wirkung sicher ist jenseits von Gut und Böse aller Musik. Daß die Wahl Puccini's auf eine in grellen Tatsächlichkeiten explodierende, in peinvollen Nervenreizungen mit sadistischem Behagen wühlende, in ihrer seelischen Wirkung armselige Handlung fallen konnte, ist bezeichnend für die Entwicklung seiner Gestaltungskraft. Sie steht mit erschreckender Deutlichkeit im Zeichen unkünstlerischer Spekulation. In dem heißen Bemühen, den Effekt einzufangen, tritt wohl der Geist zutage, den wir in der künstlerischen Individualität Puccini's bisher bewundert hatten, aber wir vermissen fast durchwegs jene zarte aromatische Poesie, die seinen bisherigen Schöpfungen gerade ihren intimsten Reiz, den Zauber der Persönlichkeit verliehen hatte. Die Vertonung des Librettos mit all ihren illustrativen Spitzfindigkeiten, ihrem dekorativen Klangkolorit, ihren lyrischen Empfindsamkeiten — flüchtigen Reflexen, in denen sich der Komponist mit beängstigender Gedächtnistreue auf die Anmut seiner Seele besinnt — sie ist ja auf die Note Puccini's gestimmt; aber es sind müde Gedanken, die flach und träge durch das Werk schleichen, und deren äußerliche Überschminktheit, deren breitere, lärmende akustische Gebärde doch nicht darüber hinwegtäuscht, daß die Phantasie des Künstlers enerviert ist, daß er auf dem Wege, den er bisher gegangen, alle Blüten schon gepflückt hat, und daß er zur Stunde über ein herbstliches Stoppelfeld schreitet. Der glänzende äußere Erfolg der Novität ist in erster Linie den aufreizenden Nervensuggestionen der kinodramatischen Schaueraktion, aber auch der ausgezeichneten Aufführung zu danken. Die Leistungen des von Kerner mit Temperament und doch auch mit feiner Distinktion beherrschten Orchesters und Chores, die meisterhaft gestellten Ensembleszenen, in die jeder einzelne die Silhouette einer Persönlichkeit fügte, die reiche illusionistische Anregung, die man von den stimmungsvollen Bühnenbildern empfing, dies alles hob die Aufführung zu einer kaum noch bewunderten Höhe künstlerischer Einheitlichkeit und individueller Belebung. Die vorzüglichen Hauptdarsteller der Premiere waren Frau Szamosi (Minnie), Herr Környei (Johnson) und der italienische GastViglione Borghese, der als Sheriff begeisterungsvolle Bewunderung weckte. Seither hat die letztgenannte Partie an den Herren Takáts und Dr. Pick tüchtige Vertreter gefunden, ohne daß der künstlerische Abstand die Zugkraft des Sensationswerkes gemindert hätte. Kalifornische Goldgräber und novitätenlusterne Operndirektoren, die ja viel verwandte Züge haben, werden sich gern um die

Gunst der „Fanciulla del West“ mühen. Aber Bestand hat die Liebe der Wildwestdame mit nichten. — In der Volksoper gab es in jüngster Zeit eine Reihe anregungsvoller Gastspiele. In der Spanierin Maria Barrientos, die als Rosina und Gilda vor das Publikum trat, lernte man eine der hervorragendsten Gesangskünstlerinnen der Gegenwart kennen. Eine Sängerin des bel canto, wie sie etwa Rossini, Bellini, Donizetti zu jenen stilistischen Wundersamkeiten ihrer Tonsprache begeistert haben mochte, aus denen doch Geist und Seele einer Kultur sprechen wollte. Unsere Koloraturdiven beherrschen die Formen dieser Kunst, Frau Barrientos hat uns wieder ihre Seele offenbart. — Ein Gastspiel des Russischen Ballets mußte auf acht Abende verlängert werden. Virtuosität, Temperament, Tradition, Erziehung, individueller Reiz und Rasseneigentümlichkeit flossen hier zu einem Gestaltungsreichtum zusammen, von dem unsere Bewunderer stilisierter Trikotenthüllungen bisher keine Ahnung hatten. Nun lernten sie, in erotischer Entflammung rein zu bewundern, ohne lüstern zu werden. — Aus dem Zarenreich war noch ein Gast gekommen: der Baritonist Gregor Baklanoff, ein Künstler, der auf dem Wege ist, eine europäische Berühmtheit zu werden und als amerikanischer Krösus zu enden.

Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Mit Charpentier's „Louise“ versuchte die Leitung der Hofoper eine Belebung des Spielplans, doch dürfte sich diese Erwartung kaum erfüllen. Die Oper kommt zu spät zu uns und ist, was die Handlung anlangt, unterdessen von Puccini's „Bohème“ überholt worden, sodaß das an sich gedankenreiche Buch nicht mehr recht zu interessieren vermag. Auch ist der Nimbus geschwunden, der noch vor einem halben Menschenalter Paris für den Deutschen umgab, und darum löst dieser Hymnus auf das unsterbliche, in seiner vernichtenden Gewalt doch noch so reizvolle Paris in uns das Gefühl des Widerspruches aus. Die Musik ist nicht lebensvoll genug, um diese Schwächen auszufüllen, sie verbreitert die Handlung allzu sehr und erzielt nur selten eine tiefere Wirkung. So kam es trotz der Vorzüge der Aufführung unter Schuch nur zu einem Darstellungserfolg, an dem in erster Linie Walter Soomer, Adolf Löltgen, Eva Plaschke - v. d. Osten als Vertreterin der Titelpartie und Franziska Bender-Schäfer Anteil hatten. Ein junger Tenorist Hans Lange debütierte dabei in einer kleinen Nebenrolle und weckte durch seine angenehme und geschulte Stimme Erwartungen, die sich hoffentlich verwirklichen werden.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Unter der Leitung des ausgezeichneten Wagnerdirigenten Alfred Fröhlich geriet die zyklische Aufführung des „Ring“ besonders gut. Fallen doch gerade bei diesem Werke eine sinngemäße, einheitliche Regie und die einheitlich durchgeführte Wiedergabe der Instrumentalpartie so schwer ins Gewicht. Und in dieser Hinsicht wurden die Vorbedingungen für die würdige Interpretation restlos erfüllt. R. Gerhart übernahm diesmal den Wotan, während der bisherige (bedeutendere) Vertreter der Partie, Gustav Waschow, den Gunther und den Donner sang. Egon Reichenbach interessierte

als stimmbegabter Tenor in den Rollen des Froh und Siegmund; Barré charakterisierte den Loge mit viel Verständnis. Hanfstaengl gab den Fasolt, Bohnen den Fafner, einen guten Hagen und besseren Hunding, Albert tat sich wieder als prächtiger Mime hervor, Hans Ludwig gastierte als Alberich, ohne lebhafter zu interessieren. Elisabeth Bartram war eine reizende Freia und gute Guttrune, Cäcilie Back gab die Fricka, wurde aber in dieser Rolle in der „Walküre“ von Magda Spiegel, die auch die Erda sang, übertroffen. Als Brünnhilde zeichnete sich wieder Olga Biesel mit ihrer frischen, unermüdeten Stimme aus, Agnes Wedekind-Klebe als anmutige Sieglinde. Auch der Siegfried von Fritz Bischoff näherte sich der künstlerischen Vortrefflichkeit mehr, wie früher. Dem „Ring“-zyklus, der ausverkauft war und soeben wieder auf dem Spielplan erscheint, folgte eine würdige Aufführung von „Tristan und Isolde“, in der Jakob Decker den Tristan sehr charakteristisch und fesselnd spielte, dagegen in bezug auf Stimmqualität weniger befriedigte. Sein Tannhäuser bestätigte das Vorwiegen darstellerischer Vorzüge. Als Marke bewährte sich Erich Hanfstaengl. — Als Carnevalsüberraschung wurde Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“, szenisch glänzend, musikalisch hervorragend fein stilisiert, darstellerisch grotesk wirksam, gut besetzt unter Fröhlichs Leitung herausgebracht und stürmisch applaudiert.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Der Stuttgarter Gast Emil Holm, der den „Sarastro“ und den „Falstaff“ sang, enttäuschte stimmlich wie darstellerisch, wogegen Erich Hunold (Bremen), der in nächster Spielzeit unserer Bühne angehören wird, als musikalisch sicherer Künstler einen gesanglich wie schauspielerisch prächtigen „Wotan“ bot. — „Die Barbarina“ von Otto Neitzel hat auch unter des Komponisten persönlicher Leitung hier nur einen äußeren Erfolg erringen können. Neitzel huldigt dem Eklektizismus; seine Oper enthält schöne Einzelheiten; aber für den einfachen Stoff ist die musikalische Behandlung eine viel zu kunstvolle; der melodischen Linienführung fehlt der natürliche Fluß, dem Ganzen der angemessene, einheitliche Stil. — Richard Heuberger's „Baby“ ist keine gewöhnliche Operette mit originellen „Schlagern“; in der Titelrolle debütierte Hilde Wörner als angehende, talentvolle Operettensoubrette mit Glück. — Lortzings „Undine“ erhielt einen besonderen Reiz durch die gesanglich wie darstellerisch ganz hervorragende Leistung Karl Armstors als Kühleborn. — Richard Strauß leitete am 6. März seinen „Rosenkavalier“ und wußte der vorzüglichen Aufführung, bei der natürlich alle Mitwirkenden ihr Bestes boten, vor allem das auf alle Intentionen des Komponisten willig eingehende Orchester, ein persönliches Gepräge aufzudrücken. — Marie Goetze gastierte als „Amneris“ und „Azucena“. Wenn auch der „Zahn der Zeit“ bereits an dieser schönen Stimme genagt hat, so verstand doch die gefeierte Künstlerin durch ihre vollendete Gesangkunst und die stilvolle Darstellung zu begeistern.

F. Schemensky

HAMBURG: In der Oper, die sich von einem recht nachhaltigen Erfolge des „Schmuck

der Madonna“ nährt und im übrigen ziemlich müde dem Ende der Direktionsära Bachur zuschleicht, versagte Eugen d'Albert's „Verschenkte Frau“ fast völlig. Die Hauptschuld trifft den Librettisten, Rudolf Lothar, der mit salopper Handwerksmäßigkeit in diesem Falle ein künstlerisch wenig geschmackvolles, dramatisch und musikalisch gleich unergiebiges Textbuch zusammengezimmert hat, das kaum den allerbescheidensten Theateransprüchen genügt. D'Albert hat dazu eine reichlich seichte, vielfach operettenhaft akzentuierte Musik geschrieben, die uns nur bedauern läßt, daß ein Künstler, der die Kompositionstechnik so überlegen beherrscht, wie er, von der Leichtigkeit, mit der er produziert, den denkbar schlechtesten Gebrauch macht, indem er sich selbst zum Schnell- und Vielschreiber herabwürdigt. Die Aufführung unter Kapellmeister Winternitz war ganz respektabel und sie sicherte wenigstens der Erstaufführung, der der Komponist beiwohnte, einen freudlichen Achtungserfolg, der aber niemanden darüber hinwegtäuschen konnte, daß dieser Oper nicht mehr als zwei oder drei Wiederholungen beschieden sein würden. Und so kam es auch. Heinrich Chevalley

KÖLN: Das von dem Wiener Kapellmeister Louis Herrmann in wenig glücklicher Weise seit September geleitete Metropol-(Operetten-)Theater ist, wie kaum anders zu erwarten war, verkracht. Nachdem die Behörde die schuldig gebliebenen Gagen von der Kautionsbezahlung hat, spielen die Mitglieder vorläufig auf Teilung weiter. — Am 2. März erschienen im Spielplane des Städtischen Opernhauses zwei Novitäten, von denen Albert Gorters dramatischer Einakter „Der Paria“ (der poetisch-charakteristische Text vom Komponisten) als ein in den Akzenten der Tragik wie in stimmungsvollem Gefühlsleben bedeutungsvolles Werk vornehmen Stils mit vollster Berechtigung starken Erfolg hatte und dem selbstdirigierenden Autor viele Hervorrufe eintrug. Von des unlängst verstorbenen Pariser Multimillionärs J. de Camondo zweiaktigem Operchen „Der Clown“, dessen dreimalige Aufführung in Paris der Finanzmann durch eine Ausgabe von 400000 Franken zu betreiben vermochte, und das hier deutsch „uraufgeführt“ wurde, spreche ich, da es sich um eine deplazierte Dilettantenarbeit handelt, am besten so wenig als möglich. Da ein älterer Vertrag zu erfüllen war, ist Direktor Rémond unschuldig an der Kölner Clowniade.

Paul Hiller

LEIPZIG: Eine Richard Strauß-Woche fand im Neuen Theater vom 27. Februar bis 2. März statt, die mit der Leipziger Erstaufführung der „Feuersnot“ eröffnet wurde. Das lebensprühende, knappe und glänzende Opus fand mit M. Marx und H. Buers als Diemut und Kunrad unter Pollaks musikalischer und Dr. Loewenfelds szenischer Leitung begeisterte Aufnahme. Buers' Leistung war hervorragend, und auch alles andere klappte vorzüglich. Mit der „Elektra“ verabschiedete sich Dr. Loewenfeld, der bekanntlich das Stadttheater Hamburg-Altona übernimmt, als Leiter der hiesigen Oper nach vierjähriger hochverdienstlicher Tätigkeit. Buers als Jochanaan und Lerchenau, Aline Sanden als Elektra, Salome und Rofrano,

Frau Grimm-Mittelman als Klytaemnestra und Herodias hatten u. a. besonderen Anteil an der schönen Durchführung des Zyklus. — So eben begann als letzte große Darbietung der hier überaus geschätzten Direktion Robert Volkner ein Wagner-Zyklus mit dem „Rienzi“ des von seiner Amerikafahrt in glänzender Stimmverfassung zurückgekehrten Urlus.

Dr. Max Steinitzer

MAGDEBURG: Das Stadttheater brachte Julius Bittners Oper „Der Musikant“ heraus, ein merkwürdiges Werk, sowohl nach der Seite des Textes, als auch nach der seiner musikalischen Ausgestaltung hin. Nach beiden Richtungen starke Anläufe eines starken Talents, aber schließlich doch nur ein auf dem halben Wege Stehenbleiben. Daß ein Komponist einmal auf einen Textbuchgedanken kommt, in dem das Musikalische von Anfang an liegt — wie erfreulich! Ein junger deutscher Musiker erfindet im Textbuche das deutsche Lied — das ist ein liebenswürdiger Gedanke. Und mit dem Liede zugleich findet er die Liebste. Das gehört sicher zusammen, denn die Liebe ist recht eigentlich die Musik des Lebens; eine anmutige, holde, sinnliche, irdische oder himmlische, je nachdem. So hätte eine rechte „Musikantenoper“ entstehen können, wie „Tannhäuser“ oder gar die „Meistersinger“ Musikantenopern sind. Aber die Kraft Bittners als Textdichter reichte nicht aus, der Fabel einen dramatischen Zug zu geben, gerade wie auch im musikalischen Sinne die höhere Segnung dem Werke fehlt. So amüsantes motivisches Material der Komponist herbeibringt, so originell er erfindet, so charakteristisch er sich gibt, es fehlt dem Werke die einheitliche Linie, die musikalische Durcharbeitung. Bittner kämpft augenscheinlich noch einen harten Kampf mit einer früher vernachlässigten musikalischen Bildung. Auch in der Instrumentation ist das zu merken. Gelingt es ihm, in diesem Kampfe zu siegen, ringt der Künstler den Amateur nieder, so wird man mit Opernwerken zu rechnen haben, deren Wert bleibender ist als dieser „Musikant“. Die Oper wurde unter Kapellmeister Göllrich mit Struensee (Wolfgang), Frl. Heyl (Violetta), Frl. Mothes (Friederike) in einer Weise herausgebracht, die sicher den Beifall ihres Schöpfers gefunden hätte. — Viel Interesse erregte ein Gastspiel des dänischen Sängers Herold, der in „Carmen“ und „Tiefland“ auftrat. — Ein seltsames Licht wird auf hiesige Stadttheaterverhältnisse dadurch geworfen, daß im Orchester seit Wochen die Harfe fehlt. Selbst Opern wie „Mignon“ — und somit wahrscheinlich auch nächstens „Tannhäuser“ — werden „unter freundlicher Mitwirkung des Klaviers“ gegeben. In den Kreisen der städtischen Aufsichtsbehörden gab man sich augenscheinlich mit der Erklärung der Stadttheaterdirektion zufrieden, die besagte, daß eine Vertretung der erkrankten Harfenistin zu schaffen — unmöglich sei!

Max Hasse

MANNHEIM: Puccini's blutrünstige „Tosca“ hatte infolge ihrer ausgezeichneten Besetzung großen Erfolg. Fritz Vogelstrom und Lilli Hafgren-Waag sangen die beiden Hauptpartien glänzend und boten auch in der dramatischen Darstellung Vollendetes. Zu ihnen gesellte sich Hans Bahling, der einen sehr

gut charakterisierten Scarpia gab, und unter der gediegenen und feinsinnigen Leitung Felix Lederers gestaltete sich der Einzug der Novität zu einem Siegeszuge. — Endlich ist nun auch die „Götterdämmerung“ neu inszeniert und neu einstudiert herausgebracht worden, so daß für das Wagnerjahr 1913 der ganze „Ring“ in neuer Ausstattung zur Verfügung steht. Artur Bodanzky vollbrachte mit der Neueinstudierung und Aufführung des Werkes eine künstlerische Großtat, die das Publikum begeisterte und von ihm mit lautem Jubel begrüßt wurde. Fritz Vogelstrom als Siegfried und Annie Krull als Brünnhilde hielten sich vorzüglich, obwohl beide ihre Partien erstmals sangen. Mathieu Frank interessierte durch seinen Hagen und Lilli Hafgren-Waag bot eine äußerst sympathische Gutrune. — Einer Sensation kam das Gastspiel Gregor Baklanoff's gleich, dessen Rigoletto in Stimme, Gesangkunst und geistvoller Darstellung alles Alltägliche hoch überragte. Melitta Heim aus Frankfurt stand ihm als treffliche Gilda gegenüber. Als Brünnhilde und Fidelio ersang sich Hermine Rabl-Kristen ein Engagement im hochdramatischen Fach. Zdenka Mottl-Faßbender und Erik Schmedes gastierten mit großem künstlerischen Erfolg in „Tristan und Isolde“; Günther-Braun aus München bewarb sich als Tannhäuser um das Fach des Heldenentors.

K. Eschmann

STRASSBURG: Leider ist aus den letzten Wochen recht wenig zu berichten — eine mir unbegreifliche Sterilität des Repertoires, selbst wenn man die „Rosenkavalier“-Proben als „mildernden Umstand“ berücksichtigt. Als einzige, allerdings etwas antike „Novität“ erschien Adam's komische Oper „Si j'étais roi“, ein Werkchen von amüsanten Handlung und anmutig-melodischer Musik, mag sie mitunter auch das Operettenhafte streifen. Die Hauptrolle des Fischer-Königs wurde von Hofmüller recht ansprechend gegeben. — Im „Rigoletto“ hörte man den prächtigen Bariton des auch darstellerisch vorzüglichen Russen Baklanoff, sowie Frl. Norden als anmutige Gilda und Brohs' (Fürst) schönen Tenor, der nur leider etwas de-toniert. In den Wiederholungen vertrat v. Mannoff ebenfalls ausgezeichnet die Titelrolle. — Zu Fastnacht wurde „Die schöne Helena“ beschert, für die wir in Frl. Croissant eine in jeder Hinsicht vortreffliche Vertreterin haben. — Die „Zauberflöte“ litt durch manche Unvollkommenheiten der Rollenbesetzung, wie denn überhaupt wegen der allzu ausgiebigen Heranziehung von Anfängern in großen Rollen beim Publikum eine ziemliche Unzufriedenheit herrscht. Die Besetzung z. B. von Wagners Landgraf oder König Heinrich durch einen ganz jungen, mit einem Fuß noch im Konservatorium stehenden Sänger vermag nicht zu genügen, so wenig wie ähnliche Versuche in weiblichen Rollen.

Dr. Gustav Altmann

WARSCHAU: Die letzte Novität „Mazepa“ von Tschaikowsky hatte wenig Erfolg und ist nach ein paar Vorstellungen vom Repertoire verschwunden. Es war auch ganz überflüssig, dieses Werk bei uns einstudieren zu lassen; das Gute, was darin steckt, ist schon aus den besseren Werken des russischen Meisters be-

kannt — sonst bietet die Oper viel Banales und wenig Interessantes. Die Aufführung und Ausstattung war übrigens recht gut.

Henryk von Opieński

WIESBADEN: Auf den „Rosenkavalier“ ließ unsere Hofoper mit sonst ganz ungewohnter Fixigkeit den „Schmuck der Madonna“ von Wolf-Ferrari folgen, ein Werk, dem eine szenisch sehr liebevolle Ausgestaltung zuteil wurde, wozu ja die alles dominierenden „Volks-szenen“ reiche Gelegenheit boten. Martha Bommer, eine kürzlich neuengagierte dramatische Sängerin, für dessen Carmen-Santuzza-Charaktere wie geschaffen, gab die Maliella; die Herren Seidler (feinsinniger Tenor) und Geisse-Winkel (Bariton) vervollständigten das italienische Dreieck, für dessen schwüle Erotik der Komponist seine Phantasie wohl mehr nur künstlich zu erhitzen versuchte; viel glücklicher scheint er mir in der Schilderung des italienischen Milieus, soweit sie nicht gar zu polternd und lärmhaft geriet. Im ersten Anlauf fand die Oper hier sehr günstige Aufnahme.

Otto Dorn

KONZERT

BERLIN: An der Spitze seines Philharmonischen Chors führte Siegfried Ochs Bachs hohe Messe in h auf. Daß seiner Sängerschar, dem Philharmonischen Orchester und auch den Hörern das Verständnis für diese gewaltige Musik gewissermaßen in Fleisch und Blut übergegangen ist, muß dem Dirigenten zu hohem Verdienst angerechnet werden; nur durch das alljährlich wiederaufgenommene Einstudieren des Werkes, durch die dann folgende Doppelaufführung kann ein so intimes Verhältnis zwischen dem tiefgründigen Gehalt und den Ausführenden dieser Musik erreicht werden, wie es sich auch diesmal herausstellte. Immer feiner ausgefeilt werden vom Dirigenten die dynamischen und rhythmischen Schattierungen; solche wunderbaren Pianowirkungen wie im Qui tollis oder im Et incarnatus diesmal wird man selten zu hören bekommen. Die erste große Fuge des Kyrie hatte der Dirigent erheblich langsamer als sonst genommen; mir schien sich dieses an sich schon reichlich weitangelegte Stück dadurch doch gar zu lang hinzudehnen. Prachtvoll, geradezu überwältigend war wieder das glanzvolle Forte im Sanctus. Die Soli waren mit Eva Leßmann, Maria Philippi, George A. Walter und Alfred Stephani besetzt; auf der Orgelbank saß B. Irrgang. — Im 7. Symphonieabend der Königlichen Kapelle führte Richard Strauß Bruckners Neunte (in drei Sätzen), dann „Istar“, symphonische Variationen von Vincent d'Indy und Beethovens Fünfte aus. Die Musik des französischen Tonsetzers, die wir mehrfach schon von den Philharmonikern unter verschiedenen Dirigenten gehört haben, hatte zwischen den beiden wuchtigen deutschen Symphonieen einen schweren Stand. Sie bot mehr Ohrengeltingel, zum Teil ja ganz Interessantes, als wirkliche Musik; die sieben Variationen vermochten dem nichts-sagenden Thema wenig Reiz abzugewinnen. Im Brucknerschen Werk brachte der Dirigent das geistsprühende Scherzo zu besonders zündender

Wirkung. Die Beethovensche Symphonie hat mir unter Strauß' Leitung niemals gefallen; ich werde das Gefühl nicht los, daß er in gar keinem Herzensverhältnis zu dieser Musik steht, die er viel zu oben hin, meist auch zu schnell im Zeitmaß anfaßt. Wer dieses Werk unter Richard Wagners, unter Bülow's Leitung gehört hat, kann mit solcher Ausführung wie dieser unter Richard Strauß unmöglich einverstanden sein. — Zwei Konzerte, die im Zusammenhange mit der zurzeit stattfindenden Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf“ stehen, das eine im Neuen Königlichen Operntheater unter Hugo Rüdels Leitung zum Besten des Vereins „Berliner Frauenhilfe“, das andere im Theatersaal der Hochschule für Musik, hatten sich zahlreichen Zuspruchs zu erfreuen. Rüdell brachte außer altitalienischen Stücken von Palestrina und Corsi, einem Bachschen Choralliede und der bekannteren Antiphona von Platania auch neuere Musik von Bruch, Thuille, Bruckner (Abendzauber) und Berger (Sturmesmythe) zur Aufführung. Er hatte außer den Kräften des Domchores und Theaterchores noch 150 Herren aus der Berliner Liedertafel zu Hilfe genommen, so daß die Kroll'sche Bühne von der stattlichen Sängerschar dicht besetzt war; als Solisten ließen sich Hertha Dehmloew und Hedy Iracema-Brügelmann (Stuttgart) wie Cornelis Bronsgeest von der Königlichen Oper hören. Im anderen Konzert war das Programm ausschließlich mit Musik ausgefüllt, die von Frauen komponiert war; auch wirkten nur weibliche Kräfte mit. Elisabeth Kuyper begann mit einigen Sätzen Streichmusik, die Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen (18. Jahrhundert) gesetzt hatte; unter ihrer Leitung spielte das Berliner Tonkünstlerinnen-Orchester ganz flott. Frl. Ohlhoff sang alsdann eine Reihe Lieder, von der Herzogin Amalia von Weimar Goethes Veilchen, alsdann von Luise Reichardt, von Corona Schröter, von Josephine Lang, der Freundin Mendelssohns. Norah Drewett spielte ein paar Klavierstücke von Josephine Auerhammer und Juliane Reichardt. Daß auch Clara Schumann und Fanny Hensel auf dem Programm standen, versteht sich von selbst. Im ganzen wirkte diese weibliche Musik doch etwas matt; einwandfrei im richtigen Satze, fehlt es an Kraft des individuellen Ausdrucks, alles ist nachempfunden. Als ausübende Kraft kann man das weibliche Geschlecht in der Musik nicht entbehren; als schöpferische indessen hat es sich noch nicht gezeigt — bis jetzt wenigstens nicht. — Ludwig Wüllner gab einen Brahms-Abend; seine Verehrer und Verehrerinnen hatten sich diesmal nicht so zahlreich wie sonst eingefunden. Über den Sänger Neues zu melden vermag ich nicht; seine Vortragsart, seine Manier ist ja hinreichend bekannt. Coenraad V. Bos begleitete meisterhaft, und manches Lied wurde, vom Publikum stürmisch begehrt, doppelt gesungen. Das Organ des, wie er sich selber nennt, stimmlosen Sängers ist natürlich nicht klangvoller geworden, nur behandelt er es zurzeit nicht als Tenor, sondern hat es mehr nach der Tiefe verlegt, so daß er als Bariton gelten kann; sich als Tannhäuser zu produzieren würde der Sänger jetzt kaum noch riskieren.

E. E. Taubert

Die hervorragenden musikalischen Qualitäten von Ossip Gabrilowitsch treten, wenn er an der Spitze des Philharmonischen Orchesters erscheint, aufs deutlichste hervor; wohlthuend wirkt auch die Ruhe, mit der er seine Intentionen kundgibt; zu lernen hat er eigentlich nur noch, ein wirkliches Pianissimo zu erzwingen. Die Brahmsche c-moll Symphonie, in deren Andante der Oboer Gustav Kern direkt unübertrefflich blies, und die drei Orchestersätze aus Fausts Verdammung von Berlioz dirigierte Gabrilowitsch mit volstem Verständnis; recht gut lag ihm auch der Farbenreichtum der wirkungsvollen Orchester-skizze „Der verzauberte See“ von Liadow. Endlich bewerkstelligte er die erste Aufführung des neuen Konzertstückes für Klavier, Violine und Violoncello mit Orchester op. 45 von Paul Juon, wobei die schwierigen Solopartien von dem Russischen Trio in ausgezeichnete Weise ausgeführt wurden. Dieses Konzertstück, das übrigens ein langes Konzert in drei Sätzen ist, fand eine fast enthusiastisch zu nennende Aufnahme: der anwesende Komponist konnte sich wiederholt zeigen. Seit vier bis fünf Jahren hat er sicherlich kein so gelungenes und durchaus erfreuliches Werk geschaffen wie dieses Konzert. Großzügige, ungesuchte packende Gedanken, Melodien von wahrer Glut der Empfindung in prächtigem Gewand treten uns in jedem der Sätze entgegen; am innerlichsten und gehaltreichsten ist wohl das Gesangsthema des ersten Satzes und der ganze zweite Satz. Der dritte ist in der Hauptsache ein derber Volkstanz, doch mehr ein norwegischer als ein russischer. Die Instrumentation ist stellenweise wohl zu rauschend, besonders in den Tutti-sätzen, die Solostimmen aber können sich erfreulicherweise überall gut zur Geltung bringen. — Ein Brahms-Abend des Heß-Quartetts brachte das c-moll Quartett, das Klarinetten-Quintett unter Mitwirkung des vortrefflich disponierten Oskar Schubert und das F-dur Quintett (2. Viola Hjalmar v. Dameck), drei Werke, die Marksteine der Kammermusik-literatur sind und bleiben werden; insbesondere dürfte der langsame Satz des Klarinetten-Quintetts in seiner Abgeklärtheit und Innigkeit den edelsten Adagios Beethovens gleichkommen. — Das Fitzer-Quartett spielte auch nur Trümpfe aus: Dvořák's amerikanisches F-dur und Schuberts echt wienerisches a-moll, dazwischen das hier in letzter Zeit etwas vernachlässigte Klavier-Quartett von Schumann, in dem die Pianistin Cornelia Rider-Possart ihren Partnern nichts schuldig blieb. — Eugène Ysaÿe und Jean Gérardy konzertierten mit dem Philharmonischen Orchester, das dank der Führung Dr. Kunwalds ganz ausgezeichnet begleitete. So gern man auch Ysaÿe's Kunst und wunderbaren Ton in Vivaldi's und Beethovens Konzert bewundert, so bedeutete doch den Höhepunkt des Abends das Brahms'sche Doppelkonzert, dessen melodische Schönheiten vielleicht noch niemals vorher so hervorgehoben worden sind; man begreift heute ja überhaupt nicht mehr, daß dieses Doppelkonzert einst als spröde und undankbar verschrien worden ist. Wie schon früher, traten die beiden Künstler auch noch für das Phantasiestück „Die Muse und der Poet“ von Saint-Saëns ein. Wilhelm Altmann

Die Leistungen des Deutschen Frauen-Terzett's (Käte Becker, Julie Fabricius,

Elisabeth Böhm) hinterließen einen noch ziemlich unreifen Eindruck. Am besten schnitt die Sopranistin Frl. Becker ab, aber auch ihr wie den beiden anderen Damen ist gründliches Studium zu empfehlen, ehe sie sich wieder der Öffentlichkeit vorstellen. Von Schwung und innerer Belebung ist bei ihren Vorträgen bis jetzt leider nicht viel zu spüren. Der Name des gänzlich ungenügenden Begleiters am Harmonium und Klavier sei besser verschwiegen. — Von Robert Kahn geradezu meisterhaft begleitet trug Johannes Messchaert Schuberts „Winterreise“ vor. Das Auftreten dieses einzigartigen Künstlers, dessen Können die Hemmungen der Natur siegreich überwindet, bedeutet jedesmal ein Erlebnis. So gab man sich auch jüngst wieder in tiefer Ergriffenheit dem Bann dieses Meistersängers gefangen. — Einen Loewe-Bal-ladenabend unter Mitwirkung Eduard Behms veranstaltete der Bariton Wilhelm Guttman. Er ist ein intelligenter Sänger, dessen sorgfältige Textbehandlung und geschmackvoller durchdachter Vortrag Gutes erhoffen lassen. Auf Abstellung gewisser technischer Mängel (starke nasale Tongebung, häufiges Forcieren, wider-spenstige Zischlaute) sollte der Künstler nach Möglichkeit bedacht sein. — Lieder- und Balladen-abend von Dr. Hermann Brause (Coenraad V. Bos am Flügel). Der Sänger verfügt über einen kraftvollen, umfangreichen Bariton und ein beträchtliches Vortragstalent, das ihm bei Loewe trefflich zustatten kommt. Er weiß dramatisch zu gestalten, und seine Darbietungen verraten den denkenden Künstler. Weniger vorteilhaft präsentierte er sich in Liedern von Franz und Jensen, deren zarte versonnene Lyrik seiner etwas robusten Art weniger zu liegen scheint. Willy Renz

Jan Trip besitzt einen gut geschulten und wohlklingenden Tenor, verfällt jedoch zu oft in den Fehler, daß er seine Stimme auf Kosten der Reinheit forciert. — Chiarina Fino Savio (Gesang) und Luigi Maria Magistretti (Harfe) gaben ein gemeinsames Konzert. Die Sängerin verstand einige leichte Lieder ganz hübsch vorzutragen, bei den schwereren merkte man ihr jedoch sehr den Mangel einer durchgebildeten Schulung an. Herr Magistretti verfügt über eine große Fertigkeit auf der Harfe; eine Freude konnte ich an seinem Solospiel wegen der häufigen hohen zitherähnlichen Töne nicht haben. Max Vogel

Edmund Schmid (Klavier) spielte mit tüchtiger Fertigkeit und weichem Ton, aber unberechtigt eigensinnig im Rhythmischen. Man müßte ihn noch in einem interessanteren Programm hören, um abschließender urteilen zu können. — Richard Grünwald führte in seinem Konzert das Streichmelodium vor. Er beherrscht sein ziemlich undankbares Instrument vollkommen. Aber gerade da konnte man die Minderwertigkeit dieser Geige gegenüber der natürlichen gut feststellen: das Schwebende, die gefährliche Freiheit, die durch die gegebene Skala des neueren Instruments aufgehoben wird, ist eben durch keine noch so große Geschicklichkeit zu ersetzen. — Charlotte Wolter sang mit herrlicher, satt-süßer Altstimme neben anderem die „Gedichte“ von Wagner. Sie gelangen ihr vortrefflich, wie sie im ganzen einen sehr

vorteilhaften Eindruck hinterließ, obgleich oder weil ihrer Kunst etwas Vornehm-Dilettantisches anhaftet. — Karl Klingler spielte in seinem letzten Konzert eine Sonate von Richard Rößler mit dem Komponisten. Dieses Opus gibt auch einiges her, wenn man von der „guten Arbeit“ absieht. Der straffste und im höheren Sinne natürlichste Satz ist das Vivacissimo. — Cornelis Bronsgeest fehlt bei all seinen sonstigen Vorzügen die Fähigkeit, den Gehalt eines Liedes durch reine, ungekünstelte Mitteilung bloßzulegen. Besonders rächt sich dieser Mangel, wenn er sehr schlechte Gesänge wie die von Victor von Woikowsky-Biedau singt, die sich durchweg in übler Salon-Chromatik ergehen und Wahrscheinlichkeit des Vortrages fast von sich weisen. — Bei Warwara von Kriwtzowa entschädigt ein gewisses Feingefühl keineswegs für mangelhafte Technik und Kraft. An „Vallée d'Obermann“, dieser kleinen h-moll Sonate Liszts, vergriff sie sich besonders. Auch die Sängerin Margrit zur Nieden, die mitwirkte, sollte sich besser außerhalb der breiteren Öffentlichkeit bescheiden. Ihr Material ist nicht schlecht, aber eine kleinliche Absichtlichkeit des Vortrages und die Unkunst in subtileren Dingen schädigen jede Wirkung. — Anton Bürger ist ein Liedersänger, der mit Geist, Ernst und mit poetischen Intentionen sich großzügigeren Darbietungen hingibt. Wenn er nur nicht oft zu derb-volkstümlich sich gebärden wollte; auch achtet er viel zu wenig auf den rein kunsttechnischen Teil des Vortrages.

Arno Nadel

Das Rosé-Quartett begann seinen letzten Kammermusik-Abend mit dem d-moll Quartett von Arnold Schönberg. Das Werk rief großen Beifall, aber auch viel Widerspruch hervor, es gab einen regelrechten Kampf zwischen den Anhängern der Schönbergschen Kunst und den übrigen Zuhörern. Nach meiner Ansicht stellt Schönbergs Musik kaum ein Problem dar. Man sieht doch zu deutlich, wie ein belangloser Gedankeninhalt durch eine verworrene äußere Einkleidung interessant gemacht werden soll. Die regellose Verschiedenstimmigkeit, die Schönberg zum Prinzip erheben will, klingt in seiner Ausführung erschreckend. Ich glaube, diese Klangexperimente, die an die alte Heterophonie anschließen, werden uns kaum weiter bringen. Es sei denn, ein größerer Musiker versuchte sie umzugestalten und zu verwerten. Nur an wenigen Stellen des Quartetts horcht man interessiert auf, bei dem großen Cello-Rezitativ, im Mittelsatz und bei den interessanten Instrumental-Effekten. Sonst hat mir diese Musik keine tieferen Eindrücke hinterlassen. — Der Novitäten-Abend von Leonid Kreutzer brachte wenig Anregungen. Eine große Symphonie aus g-moll von Julie Weißberg leitete das Konzert ein, ein unbedeutendes, langweiliges Musikstück, das nicht einmal gewandt instrumentiert ist. Weit besser klang das g-moll Konzert von Gustav Ernest, das Alexander Schmueller mit großer Virtuosität spielte. Der zweite und dritte Satz, eine Romanze und eine kontrastreiche Rhapsodie, könnten als Vortragsstücke ihr Glück machen. Nur mußte durchweg die Partitur, namentlich nach der formalen Seite hin, mehr ausgefeilt werden. Das Anfangsallegro ist der schwächste Satz des Konzerts, ein mit Figuren überladenes,

unplastisches Konzertstück. Als dritte Neuheit wurde eine „dramatische Phantasie“ von Maximilian Steinberg gespielt, ein Orchesterstück, das durch Ideen- und Themengehalt nicht gerade besticht. Das Werk ist aber sehr fein instrumentiert und als op. 9 immerhin eine talentvolle Komposition. Leonid Kreutzer dirigierte die Werke geschickt und sicher. — Eine neue Orchestersuite von Georges Enesco kam in dem Konzert von Helen Teschner zur Ausführung. Das Werk macht den Eindruck einer Anfängerarbeit. Eine stilistisch unreife, harmlose Musik, die weder in den gefälligen französisierenden Sätzen, noch in dem bombastischen Finale interessiert. Das Stück dirigierte Willy Heß, der auch die Solovorträge der begabten Konzertgeberin begleitete. Frl. Teschner spielte das Beethoven-Konzert mit klarer Phrasierung und sicherer Technik. — In dem Geiger Louis Persinger (Mozarts Es-dur) lernte ich einen sympathischen, gediegenen Musiker kennen, der sich bei seinen Vorträgen große Mühe gab. Ton und Technik müßten allerdings noch sorgsamer geschult werden. — Von Rudolf Weinmann, der in einer ausliegenden Kritiksammlung ein „Musiker von Gottes Gnaden“, ein „Künstler von exceptioneller Bedeutung“ und sogar „der Geiger“ genannt wird, hörte ich einige Bachsche Stücke, die er auf einer schönen, alten Geige technisch gewandt, aber mit billigen Vortrags-effekten spielte. Er wirkte als Solist in dem Konzert von Aline Sanden mit, die, wohl infolge einer starken Erkältung, mit flackernder Stimme Wagnersche Lieder und Gesangsszenen sang. Frl. Sanden scheint von Natur aus eine klangvolle Sopranstimme zu besitzen. — Einen großen Genuß verschaffte ihren Hörern wieder Julia Culp. Sie sang mit klangvoller, herrlich timbrierter Stimme Lieder von Beethoven, darunter die Adelaide in einer guten Instrumentierung Arnold Schönbergs. Die Begleitung besorgten die Philharmoniker unter Leitung Oscar Frieds. Fried dirigierte noch Beethovens deutsche Tänze, die Egmont-Ouvertüre und Brahms' erste Symphonie. Fried hat nach meiner Meinung bisher keine rechte Stellung zur Beethovenschen Kunst gefunden; er gibt der Musik ein zu äußerliches, auf den Effekt zugeschnittenes Gepräge. — Sehr schön spielte Conrad Ansoerge in seinem letzten Konzert. Die Lyrismen Chopin's, die pikanten Scherzi und Allegrosätze trägt kaum ein zweiter Pianist so tonschön und stimmungsvoll vor wie Ansoerge. Es ist ein herrliches, durchaus selbständiges Gestalten und ein phantasievolles Musizieren. — Eine willkommene Abwechslung in unser Konzertgetriebe, das zwischen solistischen und symphonischen Musikabenden hin und her schwankt, brachte das Chorkonzert von Carl Thiel. Mit einem Privatchor wurden eine Reihe alter a cappella-Chöre in herrlicher Ausarbeitung zur Aufführung gebracht. Das Konzert gab gleichsam einen Ausschnitt aus der stilistischen Entwicklung der Chorliteratur bis zum Auftreten Bachs. Die wundervoll gesungenen Chöre der Altklassiker wirkten noch so frisch und lebensvoll, daß viele Stücke wiederholt werden mußten. Ich halte diese von der Ortsgruppe Berlin der Internationalen Musik-Gesellschaft veranstalteten Konzerte für sehr wertvoll. Sie könnten zu

einem wichtigen Faktor unseres Musiklebens werden.

Georg Schünemann

Das Auftreten des Geigers Henri Bloch ist als verfrüht zu bezeichnen. Über Technik und Vortrag läßt sich auf dieser Grundlage nicht erst reden. — Eher diskutabel sind die Klavier-vorträge von Leo Podolski. Wenn sie auch noch durch Gedächtnisfehler zu leiden haben und um künstlerische Werte bedeutend gesteigert werden können, so ist doch eine beträchtliche Technik vorhanden. — Sehr genußreich verlief der erste Kammermusik-Abend französischer Musik gegeben von Henri Marteau und August Spanuth, unter Mitwirkung von Hans Bassermann (II. Viol.), Lucco Amar (Bratsche) und Carlo de Guaita (Cello). Das Hauptinteresse konzentrierte sich neben dem tadelloso gegebenen E-dur Trio von Dubois auf die h-moll Violinsonate von Gustave Samazeuilh. Dieses ziemlich ausgedehnte Werk, das natürlich zwei hervorragende Spieler erfordert, birgt von Anfang bis Ende echt französische espritvolle Musik, die sich alle Errungenschaften der neu-französischen Schule zunutze macht, aber auch durch ihr gedankliches Material und dessen Verarbeitung für sich einnimmt. — Im 15. Loevensohn-Konzert erschien Leo Kestenberg, einer unserer besten Kammermusikspieler, am Klavier. Er spielte mit Van Laar in hohem Grade fesselnd und ausdrucksvoll die durch blühende Melodik ausgezeichnete und besonders in den beiden Ecksätzen sehr interessante 2. Violinsonate von Busoni. Johanna Kiß sang mit ihrer pastosen und großen Altstimme neue Lieder von Noren und Wachsmann, von denen die ersteren eingänglicher, die letzteren aber interessanter erschienen. — Der zweite Lieder-Abend des Kotzolt'schen Gesangsvereins unter Leitung von Leo Zellner verlief, besonders was die zarteren Darbietungen anbetrifft, recht erfreulich. Im Forte konnte der Chor seiner Stärke nach mehr geben. Lisa Jack'l (Klavier) und Ella Schmücker (Gesang) sorgten durch wohlgelegene Vorträge für Abwechslung. — Die Berliner Trio-Vereinigung, bestehend aus Mayer-Mahr (Klavier), Dessau (Violine) und Grünfeld (Cello), zeigte in ihrem letzten Kammermusik-Abend wieder ihre oft gerühmten Vorzüge. — Paul Weingarten lernte ich als gediegenen Pianisten kennen, der über eine bedeutend entwickelte Technik verfügt und klar und musikalisch sicher zu gestalten versteht. — Die Klavier-Meisterschule von Leopold Godowsky aus Wien gab zwei Konzerte. Im ersten kamen nur Konzerte mit Orchester zum Vortrag, das zweite war ein Klavier-Abend. Die Vortragenden machten ihrem Meister in jeder Beziehung Ehre. Bei allen fiel das große technische Können auf, das mit selbstverständlicher Leichtigkeit die schwierigsten Kombinationen überwindet. Als das bedeutendste Talent erschien mir die jugendliche Antonie Geiger. Sie verfügt über einen blühenden Klavierton und eine Darstellungskunst, die sofort unmittelbar fesselnd anspricht. Auch Jacob Rischinsky ist mit ihr fast auf einer Stufe stehend zu nennen. Bei den übrigen Mitwirkenden: Rebecca Davidson, Théophile Henrion, Hans Schmetterling und Marjorie Church stand das Technische mehr im Vordergrund als das Musikalisch-Seelische. —

Der Berliner Sängerverein unter Leitung von Max Eschke gab mit dem Blüthner-Orchester und unter Mitwirkung von Gertrud Fischer-Maretzki (Alt) sein zweites Winterkonzert. Die Erledigung des Programmes, das zum Gedächtnis Kaiser Wilhelms I. einen geistlichen Charakter trug, zeigte den Chor wieder in der guten oft gerühmten Verfassung. — Das 16. Loevensohn-Konzert machte uns in vorzüglicher Ausführung (Van Laar, Kutschka, Marx Loevensohn) mit einem Streichtrio von Erwin Lendvai bekannt. Das Werk enthält im Serenadencharakter leicht eingängliche, graziöse Musik, wenn es auch technisch manchmal über die Grenzen der drei Stimmen hinauswill. Auch die Lieder von Paul Schwers, der mit Glück einen volkstümlichen Ton anschlügt, und zwei Gesänge von Erich Wolff, von Ellen Sarsen ansprechend gesungen, hatten einen schönen Erfolg. — Gemeinsam konzertierte Signe Giertsen (Gesang) und Birger Hammer (Klavier). Die Sängerin, der die deutsche Sprache noch Schwierigkeiten bereitet, verfügt über eine kleine aber wohlgebildete Sopranstimme. Der Pianist hätte mit seinem öffentlichen Auftreten noch warten sollen. Emil Thilo

Der Pianist Bruno Eisner gab einen Beethoven-Abend. Er scheint noch immer zu glauben, daß Klavierspielen gleichbedeutend sei mit Tasten-Akrobatentum. Von der „poetischen Idee“ bei Beethoven scheint er noch nichts gehört zu haben, sonst hätte er die A-dur Sonate op. 101 unmöglich so trocken und empfindungsarm spielen können. Arnold Rosé und Friedrich Buxbaum wirkten mit. — Die Barthsche Madrigal-Vereinigung (Dirigent Arthur Barth) bereitete mit ihren klangschönen Vorträgen von Meisterwerken der alten a cappella-Literatur einen wirklichen Genuß. Ebenso die Königlichen Kammervirtuosen Emil Prill, Adalbert Gülzow und Max Saal mit Trios für Flöte, Violine und Klavier von Bach und Krebs. — Die Sängerin Elisabeth Jäger ist stimmlich sehr begabt; nur detonierte sie bisweilen noch ein wenig. Ihr Vortrag zeugt von Empfinden und Verständnis, so daß von ihr noch Gutes zu erwarten ist. — Alice Eldridge vermochte dem Bechstein bei Chopin nicht genug Weichheit zu entlocken. Auch die Seltsamkeit Debussy's litt unter diesem Mangel an Anschlagskultur. Fingertechnik und Schwung im Vortrag sind dagegen in genügendem Maße vorhanden. — Martha Arndt konnte ihre ergiebige, voluminöse Stimme nicht voll entfalten. Eine starke Indisposition deckte ihren Schleier darüber. Ihr Vortrag geht bis in die Tiefen Brahms'scher Lyrik. Und das will schon etwas heißen. — Die Bläservereinigung der Großherzoglichen Hofkapelle Weimar stellte sich in einem Kammermusik-Abend vor. Mit Erfolg; denn ihre Vorträge sind klanglich schön ausgeglichen und musikalisch klar und gesund gestaltet. Es kamen Werke von Liszt, G. Bumcke und Huber zum Vortrag. — Dr. Imre von Keéri-Szántó empfindet musikalisch nicht intensiv genug, um erfolgreich einen ganzen Abend Chopin spielen zu können. Er arbeitet zu sehr mit auffallendsten Gegensätzen in Tempo und Dynamik. Dadurch kommt in seine Interpretation etwas Zerrissenes, was der Geist Chopin's nicht verträgt. — Das letzte diesjährige Abonnementskonzert des Waldemar

Meyer-Quartetts war Brahms gewidmet. Zur Aufführung kamen das B-dur Quartett und das B-dur Sextett unter Mitwirkung von Richard Heber (Viola) und Bruno Steinke (Cello). Die Wiedergabe der Werke konnte bescheidenen Ansprüchen genügen. Ebenso die Mezzosopranistin Therese Funck, die Lieder von Brahms vortrug. — Die Technik der Violinistin Amory St. Amory reicht noch nicht einmal für eine bessere Schüleraufführung aus; sie vermochte schon in der dritten Position nicht mehr rein und sicher zu greifen. Ihre Konzertpartnerin, die Pianistin Ellen Frederiksen nennt wenigstens einige Fingerfertigkeit ihr eigen, wenn auch von einem künstlerischen Niveau bei ihr noch keine Rede ist. Walter Dahms

Charlotte Kimpel, Elisabeth Christian, Paul Bauer und Otto Werth ließen sich im Quartettgesang hören. Was sie hier boten, zeugte von Fleiß und konnte in bezug auf Korrektheit befriedigen, während es bezüglich des Wohlklangs und vor allem des Verschmelzens der Stimmen miteinander doch manches zu wünschen ließ. Von den Einzelleistungen befriedigte eigentlich nur Otto Werth, der mit sympathischer Stimme die große d-moll Arie aus dem „Messias“ sang. Schade wäre es, wenn es dem Tenor Paul Bauer nicht gelänge, sein hübsches Material auszugleichen und namentlich um die Bruchlage e, f, fis herum eine feinere Tongebung zu erzielen. Seine glänzende, mühevolle Höhe berechtigt zu besten Hoffnungen. Bei der Altistin störte ein mehrfaches Flackern des Tones und recht unangemessene Schulterbewegungen beim Atmen. Frau Kimpel war wohl infolge von Indisposition verhindert, ihre sonst so glänzende Höhe voll zur Geltung zu bringen. — Mit großer Gewandtheit sprach Alfred Thienemann über die Entwicklung des deutschen Liedes. Was er hier in großen Zügen zu sagen wußte, konnte auch dem Fachmann Anregung bieten, und die sachlich vornehme und doch brillante Art seines Vortrages hielt die Zuhörer dauernd in Spannung, so daß am Schluß lauter Beifall seine Leistung belohnte. — Nach längerer Konzerttätigkeit verabschiedete sich Susanne Dessoir vom Berliner Publikum und ließ noch einmal alle ihre bekannten Vorzüge und Schwächen erkennen. Als Liedersängerin im Genre des Kleinen hat die Künstlerin im Lauf der letzten Jahre manches Beachtenswerte geboten, wenn sich auch durch die starke Bevorzugung pointierter Singweise gesangliche Unmanieren in ihre früher schlackenfreiere Gesangsmanier eingeschlichen haben. Das Publikum bereitete der scheidenden Sängerin lebhaft Ovationen. — In ihrem Liederabend ließ Jane Tetzl-Highgate zwar ein sympathisches Organ mittlerer Lage erkennen, die mangelhafte Aussprache, verbunden mit wenig musikalischem und Vortragssinn ließ jedoch ein ruhiges Genießen nicht zu. An schweren Atemstellen das Tempo weiß wie sehr zu treiben, ist zwar ein radikales, aber doch recht unkünstlerisches Mittel. — Besser sah es bei Charlotte Schubert aus, deren in der Höhe etwas schriller Mezzosopran Spuren fleißiger und nicht erfolgloser Arbeit zeigte. Leider sitzt das piano noch nicht richtig, und auch in der Aussprache traten Mängel auf. Der Vortrag zeigte, daß die Sängerin sich be-

müht, das Richtige zu treffen. Der Geiger Georg Merlin Diburtz spendete eine interessante Ciaconna von T. Vitali und ließ schönen Ton und meist saubere Technik erkennen, wenngleich er in der Auffassung mehr Kapital aus dem musikalischen Wert des Werkes hätte schlagen können. Emil Liepe

BREMEN: Im 9. Philharmonischen Konzert brachte Ernst Wendel die G-dur Symphonie von Gustav Mahler, eine Neuheit für uns. Trotz einzelner, reicher Schönheiten, wie in der sinnig-launigen Naturschilderung und in der Anlehnung an das Volkslied im ersten Satz, in dem behaglichen Ländler des zweiten, wirkte das Werk durch seine zu großen Längen in der Variationssuite des langsamen Satzes stellenweise ermüdend. Im Finale mit dem wunderlichen, die Freuden des Jenseits schildernden Lied aus des „Knaben Wunderhorn“ sang Therese Müller-Reichel frisch, anmutig und natürlich das Sopransolo. „Till Eulenspiegel“ von Strauß schloß den Abend. Die Novitäten des 10. Konzerts waren Dvořák's farbenreiche und temperamentvolle Ouvertüre „Carneval“ und Paul Juons Tripelkonzert für Klavier, Violine und Cello, in dem die Mitglieder des Russischen Trios, Vera, Michael und Josef Press, ihre bekannten künstlerischen Vorzüge von neuem bewährten. Gegen das lyrisch-schöne, warme Largo trat das Finale mit seinen slawischen Tanzweisen recht zurück. — Ein Extra-Abend der Philharmoniker, Richard Wagner gewidmet, kam der Kasse der Pensionsanstalt des hiesigen Theater- und Konzertorchesters zu Hilfe. — Gut besucht waren ferner die Solistenkonzerte der einheimischen Pianisten Julius Schlotke, Felix Odenwald und D. Bromberger. Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Das Residentie-Orchester aus dem Haag war zu einem Wohltätigkeitskonzert der holländischen Kolonie eingeladen worden. Ensemble und Reinheit dieser renommierten Vereinigung sind nur zu loben, dagegen fehlt es dem Klang an Wärme und blühender Schönheit, woran wohl auch der sonst tüchtige Dirigent Baron van Nyevelt mit Schuld trägt. Programm: „Tannhäuser“-Ouvertüre, „Meistersinger“-Vorspiel, Tschaiowsky's Pathetische, „Eros“ von C. Franck. Maude Fay sang dazwischen unter großem Beifall „Gebet der Elisabeth“ und „Isoldes Liebestod“. — Zum 5. Konzert Ysaye war Max Schillings als Dirigent geladen. Unter seiner temperamentvollen großzügigen Leitung klang das Orchester prächtig. Neben der „Holländer“-Ouvertüre, Brahms' Zweiter und dem Römischen Karneval von Berlioz gefielen zwei seiner Kompositionen: Zwischenaktsmusik zu „Ingwelde“ und Erntefest aus „Der Moloch“ ausnehmend. Sauer entfesselte mit Liszts Es-dur Konzert und Solostücken einen unbeschreiblichen Jubel. — Das 2. Konzert des Bachvereins (Zimmer) bot als Chorleistung nur 2 Chöre: „Schleicht spielende Wellen“ und „Geschwinde“ aus „Phoebus und Pan“. Hermine Bosetti sang mit ihrer herrlichen, bestgeschulten Stimme „Non sa che sia dolore“ und die Arie aus „Phoebus“. Edouard Risler spielte in hochmusikalischer Weise das Es-dur Konzert und vier Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier. Dann gab es

noch das interessante Brandenburgische Konzert für zwei Bratschen (Register und Baron), Gambenviolon, Celli und Baß. Es war ein sehr gelungenes Konzert. — Von Solistenkonzerten hatten großen Erfolg Szigeti-Durigo, Mischa Elman (mit sehr fragwürdigem Programm), Suzanne Godenne, das Capet-Quartett (mit steigendem Erfolg die vierte Matinee) und das Zimmer-Quartett (vierter Beethoven-Abend).

Felix Welcker

DARMSTADT: Die Höhepunkte der Konzertsaison der letzten Wochen bedeuteten das erste hiesige Auftreten Karl Fleschs, der als Beethovenspieler außerordentlichen Beifall erntete, ein Beethoven-Abend des Pariser Capet-Quartetts, das mit großem Erfolge der Richard-Wagner-Verein hier einfuhrte, und das erste Konzert der Meininger Hofkapelle unter Max Regers Leitung, das ebenfalls im Wagner-Verein stattfand und schon am Tage zuvor ausverkauft war. Das Programm bildeten Bach, Beethoven, Brahms, Richard Wagner und Max Reger, dessen Lustspiel-Ouvertüre, op. 120, kurz vorher auch von dem hiesigen Hoforchester gespielt, den gewohnten Erfolg hatte. Sein Streichtrio op. 77b wurde von der Kammermusik-Vereinigung vortrefflich aufgeführt. Weitere Neuheiten, die uns von dem Darmstädter Streichquartett beschert wurden, waren ein wenig bedeutendes Streichquintett von Peter Stojanovits op. 9 in c-moll und das interessante Streichquintett von Anton Bruckner. Lebhaften Eindruck machte auch die von Robert Pollak erstmalig gespielte Rhapsodie op. 84 für Violine von Emanuel Moor. Von Geigern hörten wir ferner Lilly Hickler und die Geschwister Tula und Maria Reemy, und die junge Cellistin Lotte Hegyesi führte sich mit Glück ein. Susanne Dessoir wurde bei ihrem Abschiedsliederabend noch einmal herzlich zugejubelt, während Aloys Burgstaller als Liedersänger enttäuschte. Die Pianisten endlich waren durch Elly Ney, Marie Panthès, Marie Schwan und Mila von Villmann, Bruno Hinze-Reinhold, Télémaque Lambrino und Franz Mannstädt vortrefflich vertreten.

H. Sonne

DRESDEN: Im 5. Hoftheaterkonzert der Serie A lernten wir den Wiener Tonsetzer Richard Mandl kennen, und zwar durch seine „Ouvertüre zu einem gascognischen Ritterspiel“. Das frisch erfundene und flott instrumentierte Werk ist eine Art von lustiger Donquichotterie, ein wenig mit dem Geiste Münchhausens versetzt; der Komponist trifft dafür den musikalischen Ausdruck in erstaunlich sicherer Weise. Unter Adolf Hagens sicherer Leitung, von der Königlichen Kapelle glänzend gespielt, fand die humorvolle Neuheit eine sehr freundliche Aufnahme. — Zwei Neuheiten aus der Feder von Dresdener Musikern brachte der Tonkünstler-Verein heraus. Emil Kronke machte mit seiner „Suite im alten Stil“ für Flöte und Klavier den Versuch, sich in den Geist vergangener Zeiten zu versetzen, ohne aber über das kontrapunktische Rüstzeug zu verfügen, dessen Verwendung der altväterischen Musik ihren festen Untergrund gibt. Aber Kronkes Sarabanden, Allemanden, Couranten usw. sind ganz nett in Klang und Erfindung, entbehren einer gewissen Anmut

nicht und tragen ihr historisches Kostüm mit so viel Geschick, daß sich ein Publikum, das des melodielosen Tiefsinns der Katakophoniker nun langsam überdrüssig zu werden beginnt, gern daran erfreut. Bei hervorragend schöner Wiedergabe durch Philipp Wunderlich und den Komponisten kam ein lauter Erfolg zustande. Auf steileren Pfaden wandelt Kurt Striegler mit seiner Kammersymphonie e-moll für Streichquintett, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn. Er stellt das Charakteristische hier über das rein Musikalische, wandelt auf Regerschen und Straußschen Bahnen in bezug auf Harmonik und Rhythmik und vermeidet fast ängstlich alle Einfachheit in Themenbildung und Schreibart. Doch verdient das Werk als die ernstgemeinte Schöpfung eines begabten und nach eigenem Ausdruck ringenden Musikers volle Hochachtung. Für Roland Bocquet, den musikalischen Überimpressionisten, wirbt ein Kreis von tatkräftigen Freunden mit schönem Eifer Anhänger in weiten Kreisen, und gewiß mögen inmitten anderer Musik einige seiner verräumten, von allen Fesseln der Tonalität und Form befreiten Kompositionen ihre Wirkung tun. Aber einen ganzen Abend fühlen sie nicht aus. Man merkt da allzu deutlich den Mangel jeder positiven Erfindung und jeder straffen Gestaltung, alles verschwimmt ineinander, und man spürt deutlich, wie leicht diese Art von Musik ermüdet. Leon Rains, Felix Wernow und Joseph Turnau waren dem Komponisten selbstlose Helfer und sicherten ihm einen mehr freundschafts-lauten als innerlich wahren Erfolg. Zu diesen lebenden Dresdener Komponisten gesellte sich durch Richard Buchmayers künstlerische Vermittlung ein toter: Maximilian Heidrich. Im August 1909 ist er gestorben, hat hier viele Jahre lang in stiller Tätigkeit gelebt und geschaffen, und kam nun, drei Jahre nach seinem Abscheiden, zum ersten Male mit seinen Werken auf das Podium. Es war eine imponierende Bekanntschaft. Seine große Phantasie-Sonate für Klavier ist in Riesenmaßen gehalten und atmet an vielen Stellen wahre Größe; aber die große Ausdehnung macht die Sätze unübersichtlich. Reizend in Inhalt und Form waren sechs Charakterstücke für Klavier „Schattenbilder“, in denen sich sowohl eine große Sicherheit der musikalischen Zeichnung offenbart als auch viel Humor und drollige Grazie. Die Lieder Heidrichs (teilweise mit obligater Violine) sowie zwei Sätze aus einem schon durch seine Besetzung auffälligen Trio für Klarinette, Oboe und Cello vervollständigten das Bild eines bedeutenden Tonsetzers, in dem wir bei näherer Bekanntschaft gewiß noch viel finden werden. — Alfred Sittards letztes Orgelkonzert in der Kreuzkirche brachte es uns recht deutlich zum Bewußtsein, was wir an diesem ausgezeichneten Künstler verlieren. Als Orgelmeister allenthalben anerkannt, hat er sich neuerdings auch als Dirigent und Kirchenkomponist hervorgetan, kurz wir lassen ihn mit großem Bedauern nach Hamburg ziehen. — Die Robert Schumannsche Singakademie brachte Handels Oratorium „Jephtha“ in der Stephanischen Bearbeitung erstmalig zu Gehör und bot unter Karl Pembaurs Leitung eine höchst lobenswerte und eindrucksvolle Aufführung. — Das Roth-Trio

beschloß seine Konzertreihe mit einem hervorragend schönen Beethoven-Abend. Das letzte Kammerkonzert des Brüsseler Streichquartetts, ein Soloabend des Meistergeigers Fritz Kreisler, ein genußreicher Klavierabend von Mark Hambourg und ein Konzert von Anton Bürger, den man als stimmglänzenden und wohlgeachteten Tenoristen kennen lernte, seien noch aus der Fülle der Veranstaltungen herausgehoben.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Eine Glanzleistung bildete im 6. Musikvereinskonzert die feinschattierte, dabei temperamentvolle Wiedergabe des Requiems von Verdi unter Karl Panzner mit Frau Noordewier-Reddingius, Maria Philippi, Max Gentner und Dr. Felix von Kraus als Gesangssolisten. Der 2. Kammerabend des Musikvereins führte das Brüsseler Streichquartett wieder einmal nach Düsseldorf. Seine Leistungen gipfelten in der Ausdeutung des ersten Rasumowsky-Quartetts von Beethoven, das sehr charakteristisch und fesselnd zu Gehör kam. Als Neuheit bot es ein neue Bahnen jenseits der tonalen Basis suchendes Streichquartett op. 17 von Debussy und einen nachgelassenen Quartettsatz von Schubert. — Sofie Dahm hatte an ihrem 3. Abend das Rosé-Quartett als Bundesgenossen. Beethovens F-dur op. 135 kam unvergleichlich eindrucksvoll und ideal in klanglicher Beziehung zur Wiedergabe, das A-dur Beethovens aus op. 18 wurde mit zündender Grazie geboten, die Pianistin spielte mit den Künstlern das Schumannsche Klavierquintett in Es bei flottem Ensemble technisch und musikalisch als denkende, feinempfindende Musikerin und erzielte damit einen vollen Erfolg. — Der 3. Abend von Lisbeth Lentz-Thomsen (Klavier), Lene Thomsen (Violine) und Otto Neitzel (erläuternder Vortrag) galt der romantischen Kunst. Die gediegenen instrumentalen Darbietungen wurden durch geschmackvolle Liedervorträge des Tenors Franz Schwengers ergänzt. — Mit dem Burkhardt-Quartett trat zugleich der feinsinnige Pianist Emil Eckert auf. — Marie Casten-Otto und Hans Blume konzertierten ebenfalls mit künstlerischem Erfolg. Die Sängerin fesselte durch ihre gutgeschulte und sympathisch gefärbte Sopranstimme, der Geiger durch technische Sauberkeit und vornehme Auffassung. Martha Jäger begleitete mit Geschmack. — Endlich sind zu nennen die Abende von Th. Morschhäuser (Balladen und Lieder für Bariton), der Pianisten Sauer, Jules Wertheim, Carl Friedberg, Lonny Epstein, Leonid Kreutzer, des Geigers Berkowsky, der mit der begabten Liedersängerin Elisabeth Hoffmann debütierte, des Opernsängers Hanfstaengl. Sie wußten sich mit ihren Darbietungen den verdienten Dank des Publikums zu erringen.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Das 4. Abonnementskonzert der Konzert-Gesellschaft brachte neben Robert Schumanns „Manfred“ „Die Wallfahrt nach Kevlaar“ von Friedrich Klose (Gedicht von H. Heine), die, harmonisch interessant und stimmungsvoll, eine wertvolle Bereicherung der melodramatischen Literatur bedeutet, aber einen großen Apparat verlangt. Der Leiter der Aufführung, Dr. Hans Haym, wie die Ausführenden

(Solisten, Chöre, Orchester, an der Orgel Ewald Flockenhaus) hatten gleichen Anteil am Erfolge des Abends. Das Hauptinteresse nahm aber Emanuel Stockhausen-Hamburg als Sprecher und Manfred in Anspruch, den wir in seinen deklamatorischen Leistungen als einen der ersten Vortragskünstler kennen lernten. Zum 3. Solisten-Konzert kam Percy Grainger-Melbourne, sah und siegte als Virtuose und hoffnungsreicher echter Künstler besonders mit Präludium und Fuge in D-dur von Bach-Busoni und Chopin'schen Klavierstücken. Daneben Lula Mysz-Gmeiner, die mit ihrer vielseitigen, vornehmen Gesangkunst in Liedern und Gesängen von Schumann und Loewe, sowie Volksliedern von Brahms und Friedländer Beifall und Bewunderung fand. Hans Haym am Flügel war ihr ein feinsinniger Begleiter.

F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Das vorletzte Freitagskonzert unserer „Museums-gesellschaft“ brachte einen ganzen Abend russischer Musik, die ja in bezug auf originellen Wert und Mannigfaltigkeit ihres Wesens diese Bevorzugung wohl einmal verdiente. Willem Mengelberg schuf die national empfundenen, temperamentvollen und lebenswürdigen Orchesterwerke von Glinka, Borodin und Glazounow trefflich nach. Die Mitwirkung der russischen Sängerin Eugenie Sbrujewa mit ihrem wohlgeschulten, warmtönenden Alt verhalf dem Abend in meist volkstümlichen Gesängen zu einheitlicher Wirkung. — Einen künstlerisch bedeutsamen, anregenden Sonatenabend vermittelten in der vorletzten Kammermusik der gleichen Gesellschaft die Herren Eugène Ysaÿe und Raoul Pugno mit Werken von Beethoven (7. Sonate), Brahms (A-dur) und Fauré (op. 13), die ihnen tonschön und espritvoll gelangen. — Das rührige Hock-Quartett brachte an seinem letzten Abend als Novität ein gut geschriebenes, variierendes, aber doch nicht ganz von innerem Muß überzeugendes Streichquartett op. 33 von Paul Graener zu Gehör. Das wohl vorbereitete Werk, das freundliche Aufnahme fand, zieht verschiedenartige Stimmungsbilder aus dem bekannten schwedischen Volkslied „Spinn, spinn, lieb Tochter mein“. Paula Schick-Nauth wirkte mit und ließ ihre wundervolle Mezzosopranstimme in unterschiedlich erfaßten Gesängen von Schillings, d'Albert und Grieg ertönen. Das beschließende Klavierquintett von César Franck mit Lonny Epstein am Flügel konnte ich anderweitiger Verpflichtungen halber nicht mehr hören. — Ferner bot die letzte Zeit zwei gute und zwei wenigstens vielversprechende Klavierabende: Frederic Lamond spielte Beethoven in seiner bewährten, etwas jähren, aber ernst-eindringlichen Art, und nach einer langen Reihe von Jahren erschien Teresa Carreño wieder einmal hier und bezauberte uns mit der Kraft und Klarheit, der Größe und Anmut ihrer echten Kunst. Sie spielte unvergleichlich schön die „Appassionata“, sowie Stücke von Chopin, Mac Dowell und Liszt. Als tüchtiger, doch noch etwas ungleich ansprechender Spieler stellte sich Sandor Vas vor, dem von dem älteren Teil seines Programms Mendelssohn, vom neueren Skriabin am besten gelang. Auf guter Höhe, aber manches zu temperamentvoll und

hastig im Tempo erfassend, befindet sich Rudolph Ganz; ihm glückte Liszt und Neueres von Blanchet und ihm selbst am besten. — Wolfgang Bülow zeigte als Geiger gute Fortschritte, hat aber noch sehr auf Tonreinheit und Haltung zu achten, ehe er den ernstesten, gewichtigen Aufgaben, die er sich stellte, völlig gewachsen ist. — Als tüchtig vorgeschulte, musikalische Sängerinnen lernte man in anregenden, gewählten Liedern Mila Albrecht und Agnes Öhler kennen. Doch müssen sich beide noch vervollkommen. Das gleiche gilt von Rudolf Dreпка, der über einen prächtigen Bariton verfügt. Der Münchner Sänger Robert Kothe brachte sich durch einen seiner charakteristischen und humorvollen Volksliederabende zur Laute in gute Erinnerung. — Schließlich ist noch die gediegene Vortragsordnung ausgewählter a cappella-Chöre und Sololieder aus der Zeit von 1550 bis 1750 zu erwähnen, die der strebsame „Verein für Kirchengesang“ unter der eifrigen Leitung von Georg Hübner in der Hauptsache sicher und wohlhüanciert zu Gehör brachte, unter der bewährten Mitwirkung von Anna Kaempfert, der hiesigen tüchtigen Sängerin.

Theo Schäfer

GRAZ: Liederabende der heimischen Komponisten Hans von Zois und Ernst G. Elsaesser zeigten, daß ersterer ein starkes und förderungswertes Talent für einfache, schlichte Lieder besitzt, die alle äußerst melodisch und für den Sänger sehr dankbar geschrieben sind. Letzterer musiziert noch gänzlich im alten Stil eines Jensen, und die Errungenschaften, die der musikalischen Lyrik durch Hugo Wolf erobert wurden, sind spurlos an seinem Schaffen vorübergegangen. — Richard Strauß mit Franz Steiner fand in seinem Liederabend den größten äußeren und inneren Beifall. — Lula Gmeiner erfreute wieder durch ihre vollendete Kunst, die heimischen Sängerinnen Hanna Rauscher und Johanna Pollegge traten ebenfalls mit Erfolg in die Öffentlichkeit. — Das 5. Abonnementskonzert des Opernhausorchesters unter Oscar C. Posa brachte Richard Wagners lange nicht gehörte „Faust-Ouvertüre“, Tschaikowsky's „Fünfte“ und in geradezu glänzender Wiedergabe „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ von Richard Strauß. — Ein Orchesterkonzert des Deutschen Konzertvereinsorchesters hatte die „Entwicklung der Symphonie“ in sehr gutgewählten Probestücken zum Gegenstand des Programms gemacht und schloß mit der österreichischen Uraufführung von Beethovens neu aufgefundener „Jenaer Symphonie“. — Fritz Kreisler, der glänzende Geiger, kam nach vielen Jahren wieder einmal nach Graz, wo er denselben stürmischen Erfolg wie allenthalben fand.

Dr. Otto Hödel

HAMBURG: Die Konzertflut des Winters hat ihren Höhepunkt überschritten, die Zeit der Ebbe hat in den Konzertsälen bereits eingesetzt. Früher als in den Vorjahren kam Arthur Nikisch mit seinem hiesigen Konzertzyklus zu Ende, da die Vorbereitungen für die amerikanische Tournee ihn jetzt schon nach England riefen. Das letzte Konzert war ein Wagner-Abend, an dem sich Nikisch dadurch ein besonderes Verdienst erwarb, daß er uns die Bekanntschaft mit Wagners Jugend-Symphonie übermittelte. Die

Aufführung wurde mit sehr großem Interesse angehört und mit freundlichem Beifall aufgenommen. Ein ausgereiftes Meisterwerk ist die Symphonie natürlich nicht, aber in ihrer Einleitung und in ihrem Adagio-Satze weist sie doch eine so stattliche Anzahl genialer Züge auf, daß man die verheißungsvolle, schwellende Kraft dieses Werkes nicht ignorieren kann. Der zweite Teil des Programms brachte kürzere Wagnersche Werke: „Huldigungsmarsch“, „Kaisermarsch“ und anderes, dessen virtuose, schwungvolle und hervorragend klangschöne Ausführung dem Dirigenten und dem Berliner Philharmonischen Orchester die üblichen triumphalen Ehrungen einbrachte. — In der Philharmonie gab es eine ziemlich wenig anregende, gar zu matte und flauere Aufführung des „Franziskus“ von Tinel, eines Werkes, dessen Lebensfähigkeit sich doch schon erheblich vermindert hat und das in seinem, unentschlossen zwischen Oper und Oratorium pendelnden Stil heute, nachdem der Reiz der Neuheit verblaßt ist, gar nicht mehr recht verfangen will. Professor Barth hatte wohl selbst auch die Schwächen der Tinel'schen Schöpfung erkannt, und er versuchte sie dadurch zu verdecken, daß er mit starken Strichen die Aufführungsdauer auf ein normales Maß reduzierte. Aber auch diese Amputation hatte nicht den gewünschten und erhofften Erfolg — etwas langweilig verlief der Abend doch. Eine bedauerliche Indisposition des Vertreters der Titelrolle, Paul Schmedes, und ein Mißgriff in der Besetzung der Baritonpartie kam hinzu, um die äußere und innere Wirkung des Werkes zu erschweren. — Im 10. Philharmonischen Konzert trat Siegmund von Hausegger mit der starken Werbekraft seiner intelligenten künstlerischen Persönlichkeit für die „Phantastische Symphonie“ von Hector Berlioz ein, die dem konservativen Zuhörerkreis dieser Konzerte immer noch als revolutionäres Schreckbild erscheint, obgleich sie längst aufgehört hat, Streitobjekt für die Kritik zu sein. Viel Verständnis traf Hausegger für die immer verdienstliche Wahl der Symphonie nicht an, denn in ganzen Reihen entflohen — ein beschämendes Schauspiel! — während der Aufführung der Symphonie die P-T-Abonnenten. Dabei hätte mindestens die Rücksicht auf den Dirigenten, der sich mit intensiver Kraft für das Werk einsetzte und eine hervorragend eindringliche Aufführung von prächtiger Charakteristik in sämtlichen Teilen zustande brachte, das Publikum in Respekt halten müssen. Alfred Hoehn spielte am gleichen Abend, nicht sonderlich glücklich disponiert, Beethovens Es-dur Konzert. Viel glücklicher und erfolgreicher war der Solist des folgenden Konzertes, Jacques Thibaud, der bezaubernd, mit einem unbeschreiblichen musikalischen Charme und mit bestrickender Liebenswürdigkeit ein Mozartsches Violinkonzert spielte. Die Novität des Abends war eine „Serenade“ von dem Münchener Walter Braunfels, die wenig Eindruck hinterließ. Vornehme, distinguerte Musik, der es aber an allem Wesentlichen gebricht; spärliche Gedanken, mäßig entwickeltes Stilgefühl und völlige Abwesenheit überzeugender individueller Züge. — Die kleineren Konzerte brachten nichts, was nicht auch anderwärts im Konzertsaal zum ge-

wohnten Lauf der Dinge gehört. Hervorzuheben aus der Menge dieser Konzerte wäre ein Liederabend, den die einheimische Sängerin Lilly Hadenfeldt gab und der Zeugnis davon ablegte, daß diese Künstlerin sich nach und nach zu einer ganz hervorragenden Könnern entwickelt hat, die mit der Verinnerlichung ihres Vortrages und mit der feinen Kultur ihrer Gesangstechnik überall in Ehren bestehen muß. Ein junger Hamburger Baritonist, Johannes Köhler, wirkte in diesem Konzert mit und betrat bei dieser Gelegenheit zum ersten Male das Podium unter glücklichen Auspizien. — Erwähnenswert sind zum Schluß noch zwei Neugründungen: die Gründung eines Philharmonischen Chores, der unter Professor Neglia in der Hauptsache große moderne Chorwerke zur Aufführung bringen will und als erstes Werk dieser Art den „Christus“ von Liszt vorbereitet, und die Gründung eines Vereins für Erstaufführungen, der unter Professor Spengel alljährlich in einem oder in einigen großen Chor- und Orchesterkonzerten sich derjenigen Werke lebender Komponisten anzunehmen gedenkt, an denen aus irgendwelchen Gründen die ständigen Konzertinstitute achtlos vorübergehen. Wünschen wir beiden Vereinen ein langes und gesegnetes Leben!

Heinrich Chevalley

JOHANNESBURG: Ein Rückblick auf das Jahr 1911 beweist leider, daß das musikalische Niveau der Stadt Johannesburg eher im Sinken wie im Steigen begriffen ist. Die Schuld daran tragen wohl die zahlreichen „Bioscopes“, die wenig Eintrittsgeld fordern und den Ansprüchen des Publikums leider vollständig genügen. Ein ebenso deutlicher Beweis für den Tiefstand des allgemein herrschenden Geschmacks ist die Tatsache, daß eine Meisterin wie Teresa Carreño (deren Auftreten den Höhepunkt unseres musikalischen Lebens im vergangenen Jahre bedeutete) erst am Ende einer Reihe von Konzerten die ihr gebührende Anerkennung fand, während sich Clara Butt ein Vermögen ersang und trotz — oder vielleicht gerade wegen — eines nichtsagenden, alltäglichen Programms stets volle Häuser erzielte. Auch Ada Crossley stattete Südafrika auf dem Heimwege von Australien einen Besuch ab und war allen eine große Enttäuschung. Sie besitzt zu wenig Gestaltungskraft, um für die Mittelmäßigkeit ihres bereits recht abgesungenen Organs entschädigen zu können, auch sang sie ein so seichtes Anfängerprogramm, daß dies selbst den Johannesburgern nicht genügte. Eine wahre Erfrischung in der Monotonie ihrer Darbietungen waren die Vorträge des Geigers Gregor Cherniawsky. — Der Musical Society mit ihrem rührigen Direktor F. W. Peters muß es als Verdienst nachgerühmt werden, alle ansässigen oder sich auf der Durchreise befindenden Talente ans Licht zu ziehen. Eine sympathische Erscheinung — schon ihrer geschmackvollen Liederwahl wegen — war eine Sängerin, Frl. Finken aus Kapstadt, ferner ein italienischer Pianist namens Danza, der mit fein ziseliertem Vortrag altfranzösischer Stücke entzückte; sonst aber war die Ausbeute in diesem Jahre eine mäßige. Die Musical Society war bisher wirklich der einzige Platz, wo Musikern die Möglichkeit gegeben wurde, sich in gediege-

nerem Rahmen hören zu lassen als in den sonst üblichen, so ausgetretenen Pfaden; jetzt hat aber auch noch eine hier ansässige Violinistin, Beatrice Stuart, den löblichen Entschluß gefaßt, eine Serie von Kammermusik-Konzerten mit ausschließlich ernst-musikalischem Programm zu geben. Das erste Konzert wurde mit dem Streichquartett in F von Dvořák eröffnet und schloß mit den Liebesliederwalzern von Brahms. Letztere in deutscher Sprache gesungen. Trotz tropischer Hitze war das Konzert gut besucht.

Maly von Trützschler

KARLSRUHE: Neben bekannten klassischen Instrumentalwerken brachten die Abonnementskonzerte des Großherzoglichen Hoforchesters — deren erstes, resp. zweites dem Gedächtnis Liszts und Felix Mottls, des unvergeßlichen früheren Leiters unserer Hofbühne gewidmet war — u. a. Bruckners riesige c-moll Symphonie unter Leopold Reichweins Leitung in einer, den Inhalt in großzügiger, übersichtlich gliedernder Interpretation, eine Lustspiel-Ouvertüre Paul Scheinpflugs, ein Werk modernsten Stils, das mehr durch das Kolorit als durch die Bedeutsamkeit der Thematik interessiert, und Schillings' bedeutsames Vorspiel zum zweiten Akt der „Ingwelde“, die 1894 hier ihre Uraufführung erlebte. Heinrich Ordenstein spielte im 3. Konzert mit Paula Stebel Mozarts Es-dur Konzert für zwei Klaviere in prächtiger Auffassung und einer durch leichtflüssige und graziöse Behandlung des Passagen-Rankenwerks, feinste klangliche Abstimmung und blühende Tongebung getragenen Ausführung. Weitere Solisten waren Hofkonzertmeister Deman mit dem tonschön und eindringlich gespielten A-dur Konzert von Mozart, der Baritonist Harrison und Beatrice Lauer-Kottlar, welche die von Mottl instrumentierten fünf Gedichte Wagners sang. Der Bach-Verein gab zunächst einen Brahms-Abend, dessen Programm seltener gehörte Chöre für gemischte Frauen- und Männerstimmen, darunter das „Schicksalslied“, „Nänie“ und die „Rhapsodie“, sowie sechs vom Dirigenten Max Brauer, unter glücklicher Wahrung des Verhältnisses zwischen der Intimität des Inhalts und der klanglichen Stärke des Orchesters instrumentierte, Lieder umfaßte, und brachte dann nach langer Pause Mozarts „Requiem“, das bei der trefflichen Wiedergabe seitens des Chors unter Max Brauers hingebender Leitung tiefgehenden Eindruck hinterließ. Zwei Bachsche Kantaten „O Jesu Christ“ und „Wie schön leuchtet uns der Morgenstern“, in gleich rühmenswürdiger Ausführung, vervollständigten das Programm. Das Karlsruher Streichquartett absolvierte bis jetzt einen Beethoven-Abend mit dem Es-dur Quartett op. 74 als Hauptnummer, vermittelte weiterhin Schuberts „Forellenquintett“ mit Otto Seelig-Heidelberg als ausgezeichnetem Vertreter der Klavierstimme, Bruckners F-dur Quintett, ein Klavier-Quintett von A. von Dusch und eine gediegen gearbeitete Manuscript-Sonate (Violine und Klavier) von Clara Faßl. Großen Erfolg erspielten sich wieder die Böhmen, ferner die Brüder Post mit Volbachs bedeutendem neuen Klavierquintett in D, das Stuttgarter Trio (Pauer, Wendling, Saal) mit seinen reifen Leistungen; die Karlsruher Bläservereinigung brachte am zweiten Abend

Thulle's romantisches, frisches Sextett in vorzüglicher Ausführung und Brahms' Klarinetten-sonate (L. Reichwein und A. Klupp). An Solisten hörten wir Burmester, Kreisler, Lamond, Sapellnikoff, Lambrino, Tilly Koenen, Knote und Gemma Bellincioni.

Franz Zureich

KASSEL: Ihren ersten Konzerten in Symphonie- und Kammermusik ließen unsere heimischen Künstler je drei weitere genussreiche Abende folgen. Außer den Symphonieen in D von Brahms, in Es von Mozart und in C von Schubert bot die Königliche Kapelle unter Franz Beier „Don Juan“ von Strauß und erstmalig die Variationen von Elgar, Böcklin-Phantasieen von Woyrsch und Georg Schumanns Ouvertüre „Lebensfreude“. Von sämtlichen Orchesterleistungen ist nur Gutes zu berichten. Den Solisten dieser Konzerte: Vogelstrom, Teresa Carreño und Ottilie Metzger ward enthusiastischer Beifall. Den Kammermusik-Aufführungen der Herren Hoppen, Kruse, Keller und Kühling, die mit Quartetten von Haydn, Mozart, Dittersdorf, Dessoff, Mendelssohn und dem Streichquintett in G von Brahms liehen ihre pianistische Mitwirkung Dr. Zulauf (Trio in B von Mozart) und Frieda Brede (Cello-Sonate von Strauß und A-dur Quartett von Brahms). Zu einem Ereignis gestaltete sich wieder das Auftreten der „Böhmen“ im Bunde mit Frederic Lamond (f-moll Quintett von Brahms). Außer dem alten Liebling unseres Publikums Willy Burmester, der mit Schmidt-Badekow konzertierte, feierte Triumphe der Cellist Pablo Casals. Fein geartete Gesangsleistungen boten Tilly Koenen (Lieder von Schubert und Zigeunerlieder von Brahms) und Erika Wedekind (Arie aus Verdi's „Ernani“ und Lieder von Mozart, Liszt, Reger, Wolf und Strauß). Erstere begleitete trefflich wie immer C. V. Bos, letztere der auch mit bedeutenden Sololeistungen wie den c-moll Variationen von Beethoven und einer Rhapsodie von Liszt hervortretende Schweizer Pianist Niggli. Als einen höchst feinsinnigen Pianisten lernten wir in einem sehr genussreichen Klavierabend Alfredo Oswald kennen; in einem anderen als temperament- und charaktervolle Spielerin Luise Gmeiner.

Dr. Brede

KÖLN: Julius Weismann hätte in der Musikalischen Gesellschaft mit seinen als Neuheiten gehörten Liedern, deren feine Art lebhaft ansprach, gewiß noch größeren Erfolg gefunden, wenn die Texte eine etwas gehaltvollere Grundlage geboten hätten. Vom Komponisten am Flügel begleitet, war Carola Hubert den Gesängen eine empfindungsvolle Auslegerin. Ein gleichfalls von Weismann mitgebrachtes Divertimento für Blasinstrumente und Klavier vermochte trotz gefälliger und aparter Einzelheiten kein richtiges Interesse zu erwecken. An gleicher Stelle wurde Dora v. Möllendorff als sehr begabte junge Geigerin mit der Bachschen Chaconne und dem Konzert von Sinding ungemein freundlich aufgenommen. — Beim letzten Abend des Tonkünstlervereins erzielte Kurt Herold, der von Elberfeld gekommen war, um mit dem Geiger Julian Gumpert und dem Cellisten Paul Moth sein Trio a-moll vorzutragen, mit Fug und Recht

starken Erfolg, denn erstlich erwies sich die Neuheit in Erfindung und Ausgestaltung als ein interessantes und wertvolles Werk, und anderseits waren ihm die Künstler vorzügliche Interpreten. — Viel Anregung vermittelte Teresa Carreño bei ihrem im großen Gürzenichsaal gegebenen Konzert, und natürlich umbrausten Wogen stürmischen Beifalls die seltene Künstlerin. — Dann wären an eigenen Abenden noch zu erwähnen der des in glücklichster Weise emporstrebenden, ungewöhnlich beanlagten jungen Geigers Kurt Vogel und ein solcher des Pianisten Télémaque Lambrino, dessen hervorragende Darbietungen ein minder kölnisches Los verdient hätten. Der Künstler spielte vor 40 Personen, von denen, wie man mir glaubwürdig versicherte, 10 ihr Billet bezahlt hatten.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Carl Nielsen — bekanntlich einer unserer bedeutendsten Komponisten — trat mit zwei Neuheiten auf: einem Violinkonzert (namentlich der frische, breitausladende erste Satz interessierte), das Peder Möller brillant vortrug, und einer viersätzigen Symphonie, einem persönlich geprägten Werk, dessen erster Satz und das Andante mit eingeflochtenen instrumental wirkenden Gesangsstimmen auf besonderer Höhe stehen. — Der Musikverein brachte als Neuheit die gehaltvolle As-dur Symphonie von Elgar, die hier ziemlich kühl aufgenommen wurde. Die „Brüsseler“ hatten auch eine Neuheit mitgebracht: E. v. Dohnányi's wundervolles Des-dur Quartett, das sehr gefiel. — Das Programm der Königlichen Kapelle wies nur eine Neuheit: Stücke für Streichorchester von Sinigaglia auf; im übrigen war Julia Culp die Attraktion des Konzerts. Die geschätzte Sängerin gab mit Erich Wolff zusammen auch einen eigenen Liederabend. — Der Cäcilienverein hatte mit Kunzens Oper „Holger Danske“ (1789) eine interessante, aber etwas weiltläufige Ausgrabung gemacht.

William Behrend

LEIPZIG: Größten Erfolges erfreute sich, wie schon kurz gemeldet, die zweimalige Aufführung von Gustav Mahlers Achter Symphonie für 7 Solostimmen, 2 gemischte Chöre, Kinderchor und großes Orchester, unter Dr. Goehler in der Alberthalle, mit über 1000 Mitwirkenden, darunter Gertrude Foerstel, Felix Senius, F. Plaschke, W. Fenten, das Blüthner-Orchester, die Altenburger Hofkapelle, der Riedelverein. Die unmittelbare Eingänglichkeit und hinreißende Kraft des Werkes läßt hoffen, in ihm nun auch ein Stück der Moderne gefunden zu haben, das der Wirkung auf die Menge, nicht bloß auf die Sachverständigen, ebenso fähig ist, wie die bekanntesten klassischen Oratorien. — Im Gewandhaus erschien als hochwillkommene Neuheit Richard Mandls „Ouvertüre zu einem Gascognischen Ritterspiel“. — Der sächsische Bußtag (6. März) wurde von dem schlagfertigen Riedelverein unter Goehler einige Tage nach der Mahler-Symphonie mit Händel-Chrysanders „Messias“ begangen, leider ohne die unglückseligen Gesangskadenzen usw. des Bearbeiters wegzulassen, in den Soli mit den Prachtstimmen von Tilly Cahnbley-Hinken, Berta Grimm-Mittelmann, Paul Reimers, Friedrich Plaschke. Der Bachverein feierte

den Tag mit einer bemerkenswert wohl gelungenen Aufführung der Johannispassion unter Straube; in den Soll gleichfalls hervorragend Eva Leßmann, Martha Stapelfeldt, George A. Walter (Evangelist), Dr. W. Rosenthal. — Von bedeutenden Virtuosen seien hervorgehoben Teresa Carreño mit Griegs a-moll Konzert im Gewandhaus, Ansgore mit Beethovens G- und Es-dur im Windersteinkonzert, in eigenen Konzerten: Lamond und Mark Hambourg. Außer diesen pianistischen Kräften die ausgezeichnete Violonistin Dora v. Möllendorff. — Ein Orgel- und Kammermusik-Konzert mit Werken des Komponisten Hans Fährmann erregte hohe Achtung vor dessen Können. — Als Kuriosum sei aus einem der jetzt nicht mehr so seltenen Abende (diesmal sogar eines hochbegabten jungen Violonisten) zur Werbung für eine Geigenbaufirma angeführt, daß man ihm in dem ewig herrlichen ersten Satz von Tartini's Teufelstrillersonate fast alle längeren Noten durch Mitgreifen einer Terz oder Sexte auf der a-Saite in Doppelgriffe verwandelt hatte. Fürchterlich aber wahr. Die Absicht war sicherlich gut.

Dr. Max Steinitzer

LONDON: Die Symphoniekonzerte der letzten Zeit brachten viel russische Musik. So dirigierte Safonoff (mit dem Londoner Symphonie-Orchester) außer Werken Rimsky-Korssakoff's und Arensky's zwei Nummern aus Ippolitoff-Ivanoff's „Kaukasischen Skizzen“, die beifällig aufgenommen wurden. — Sir Henry J. Wood brachte Borodin's Zweite Symphonie (h-moll); das poetische, farbenprächtige Andante und das frische, temperamentvolle Scherzo werden immer gern gehört werden; die Wiedergabe ließ nichts zu wünschen übrig. Mischa Elman spielte in diesem Konzert Tschaikowsky's Violinkonzert ganz hervorragend. — In einem späteren Konzert Henry Wood's erwies sich Fritz Kreisler's Zugkraft (mit dem Brahms'schen Konzert) seinem meisterhaften Violinspiel fast ebenbürtig. Strauß' „Tod und Verklärung“ sowie Dukas' „L'Apprenti Sorcier“ vervollständigten das Programm. — Sir Edward Elgar brachte seinen Zyklus „Sea Pictures“ (von Clara Butt gesungen) zur Aufführung, der eine reizvolle Instrumentation aufweist; im gleichen Konzert erschien Hamilton Harty als Gastdirigent seines höchst talentvollen Werkes „With the Wild Geese“, worüber ich mich seinerzeit des längeren ausgesprochen habe. — Landon Ronald dirigierte in einem Konzert des New Symphony Orchestra eine neue Symphonie (No. 2) eines anderen jungen und begabten englischen Komponisten, York Bowen, allerdings ein Werk, das mehr ungewöhnliche kompositionstechnische und Orchestrierungsfähigkeiten verrät als Inspiration. — Von Kammermusik-Konzerten stehen diejenigen des unübertrefflichen Rosé-Quartetts obenan; Leistungen wie Schubert (a-moll), Brahms (c-moll) und das „Harfen-Quartett“ müssen jedem unvergessen bleiben, der sie gehört hat. — Das Sevcik-(Lhotsky)-Quartett war mit Smetana (Aus meinem Leben) recht erfolgreich, und das Klingler-Quartett schien mir diesmal klanglich um Beträchtliches gewachsen. Ziemlich unbefriedigt ließ ein neues Streichquartett, das diese Vereinigung brachte, von Donald F. Tovey, fünf Sätze, ein jeder von beträchtlicher Länge;

gediegene und geschickte Arbeit ohne besondere Originalität. — Reizvolle Musik des 17. und 18. Jahrhunderts spielte die Société des Concerts d'autrefois aus Paris; graziöse Stücke von Moret, Rameau, die frische und lebensvolle Ballettmusik von Campa usw. Zwischendurch erfreute Mlle Delcourt durch ihr feines Harpsichordspiel und M. Fleury durch sein echt künstlerisches Flötenspiel. — Ein neuer russischer Pianist, S. Tarnowsky, absolvierte einen Zyklus von nicht weniger als fünf Rezitals in Bechstein Hall. Seine Programme waren recht interessant zusammengestellt; merkwürdigerweise aber ignorierte der Konzertgeber die Namen Schubert und Brahms vollkommen! Was sein Klavierspiel anbelangt, so ist es noch stark in Gärung begriffen; Selbstkontrolle und Zügelung lassen sich noch vielfach vermissen; bei zielbewußter Weiterentwicklung wird er sicherlich zu einem sehr ernst zu nehmenden Künstler heranwachsen. — Richard Buhlig gab zwei Klavierabende in Steinway Hall, wo man Gelegenheit hatte, die überraschende Höherentwicklung seiner Künstlerschaft zu bewundern; gesunder musikalischer Geist, klare Plastik zeichnen sein Spiel jetzt aus, das nunmehr auch tonlich ganz einwandfrei ist. Drei Klavierstücke von Arnold Schönberg waren mir rätselvolle Unverständlichkeit, wenn ich auch die Heiterkeit, die sie beim Publikum hervorriefen, aus ideellen Gründen nicht gutheißen kann. Hingegen wirkte E. W. Korngolds Es-dur Sonate geradezu sensationell, der neueste Genialitätsbeweis dieses wundervoll beanlagten Knaben; es gereicht der Londoner Kritik fürwahr zur Ehre, daß sie einstimmig die überragende Bedeutung dieser Begabung erkannte und betonte. — Die Überlegenheit der nordenglischen Chorvereinigungen ist eine anerkannte. Kein Londoner Chor kann es mit jenen auf die Dauer in puncto Stimm-Material, Präzision und Ausdauer aufnehmen; häufige Sängerfahrten solcher Vereinigungen nach der Metropole sind daher begreiflich, und jüngst hatte die Birmingham Festival Choral Society Gelegenheit, sich mit der vortrefflichen Aufführung von Bachs h-moll Messe den anderen bekannten Vereinigungen aus dem Norden würdig zur Seite zu stellen. — Ein Konzert der Philharmonic Society, die dieses Jahr das Jubiläum ihres hundertjährigen Bestandes feiert, brachte eine willkommene Reprise einer Symphonie (g-moll) von Percy Pitt, die schon bei ihrer Erstausführung in Birmingham 1906 sehr beifällig aufgenommen worden war; Sir E. Elgar dirigierte in demselben Konzert seine „Enigma“-Variationen, wohl das gelungenste seiner symphonischen Werke, und Cortot war mit Beethovens Es-dur Konzert erfolgreich. — Daß ein Musikzentrum wie London nicht einen erstklassigen Dirigenten sein eigen nennen darf, wurde neuerdings anlässlich des von enthusiastischem Erfolg begleiteten Gastdirigierens Mengelbergs (mit dem Londoner Symphonie Orchester) mit aufrichtigem Bedauern empfunden. Schuberts „Unvollendete“ und Strauß' „Heldenleben“ (worin Louis Zimmermann aus Amsterdam mit dem Violinsolo exzellierte) lösten selten oder nie gekannte Wirkungen aus. In diesem Konzert überraschte

ferner Franz von Vecsey (mit Bruchs g-moll) durch meisterhaft abgeklärtes, auf höchster Höhe technischen und musikalischen Könnens stehendes Violinspiel, Eigenschaften, die er seither in eigenen Konzerten in Bechstein Hall fast noch gesteigert erkennen ließ. — Sir Henry Wood brachte eine Wiederholung von Holbrooke's Variationen über „Three Blind Mice“, geschickt und effektiv voll geschriebene Veränderungen über eine ältere englische, aber leider ziemlich vulgäre Melodie. Wagners „Liebesmahl der Apostel“ machte beträchtlichen Eindruck; es wurde vortrefflich von dem Manchester Männerchor wiedergegeben. In demselben Konzert holte sich Lula Myszigmeiner wohlverdienten Erfolg mit einigen Liszt-Gedichten mit Orchesterbegleitung. Saint-Saëns' c-moll Konzert war wohl kaum noch je zuvor zu solcher Wirkung gebracht worden wie von Pugno in diesem Konzert. — Eine neue Symphonie von Sir Ch. Stanford (Siebente) zeigte die satt-sam bekannte Beherrschung von Form und allem Technischen des geschätzten Theoriemeisters in bestem Lichte. Die Symphonie ist sehr knapp gehalten, sie dauert keine 25 Minuten; alles Extra-Blech u. dgl. ist vermieden, doch nicht nur hierdurch, auch inhaltlich, versucht der Komponist seiner Tendenz: „Zurück zu Mozart“ Boden zu schaffen — doch freilich, eingefallen ist einem mehr in jener guten alten Zeit. — Thomas Beecham setzt die Aufführungen von Orchestermusik aus dem 18. Jahrhundert mit seinem Orchester in Aeolian Hall fort; sehr feinsinnig und stilvoll ist diese Wiedergabe von Werken Grétry's, Cimarosa's u. v. a. — Kammermusik: Einen besonders glücklichen Abend schien mir das Wessely-Quartett jüngst zu haben; Beethoven (cis-moll), Mendelssohn (e-moll) und besonders Tanëeff's geistreiche Variationen aus seinem dritten Quartett gelangen vorzüglich. — Mozarts selten gehörte Serenade in B-dur für 13 Blasinstrumente und Dvořák's Bläserserenade mit Cello und Kontrabaß figurierten auf einem der stets interessanten Programme der „Classical Concert Society“; beide Werke erfuhren tadellose Aufführungen. — Thomas Dunhill und Josef Holbrooke propagieren sehr verdienstlich moderne englische Kammermusik eigener Faktur u. a.; zu meinem Bedauern war ich verhindert, diese Konzerte zu besuchen. — Unter den Geigern ragte wieder Carl Flesch hervor; unvergleichliche Stilbeherrschung (namentlich in einer Nardini-Sonate zum Ausdruck gelangend) sowie sein enormes „Über der Sache stehen“ machten auch sein jüngstes Rezital zu einem denkwürdigen. — Der hier noch wenig bekannte Pole Paul Kochanski führte sich recht vorteilhaft ein; sein sympathischer und beträchtlich voluminöser Ton sichert ihm Erfolg. — Zahlreich waren diesmal die Piano-Rezitals. Lamond spielte Beethoven, und namentlich op. 111 schien mir eine besonders gelungene, glückliche Leistung. Mark Hambourg gab ein Konzert in Queen's Hall; ihm liegt alles technisch Brillante in Chopin's h-moll Sonate jedenfalls besser als die schimmernde „Atmosphäre“ Debussy'scher und Ravel'scher Stücke. — Großer Erfolg war auch Fanny Bloomfield-Zeisler beschieden, ebenso wie dem jungen, sehr begabten Egon Petri, der in einigen Bechstein

Hall Rezitals interessante Programme — darunter selten gehörte Liszt'sche Werke — zu Gehör brachte. — Nach seinen großen amerikanischen Erfolgen präsentierte Leonard Borwick sich wieder seinem heimatlichen Publikum. Er ist ein klassisch-gebildeter geschmackvoller Künstler von bemerkenswerter Vielseitigkeit des Stilgefühls; besonders vorteilhaft wirkte wieder seine große Klarheit im polyphonen Spiel. — York Bowen brachte effektvolle, brillante Stücke seiner Feder zu Gehör, und die Namen der konzertierenden Pianisten F. S. Kelly, Wesley Weymann und Norman Wilks seien registriert. — Der Königlich Sächsische Kammersänger Leon Rains bekräftigte in einem Liederabend in Bechstein Hall, wo er mit viel Intelligenz Schubert sang, den vorteilhaften Eindruck früherer Konzerte, während Thomas Denys durch den vollendeten Vortrag von Schumanns „Dichterliebe“ einen großen Erfolg errang. — ps —

MAGDEBURG: Der Reblingsche Kirchengesangsverein unter Prof. Kauffmann verhalf einem sehr sympathischen Werke, dem „Totentanz“ von Woysch zu einem vollen Erfolg. Die Anteilnahme der Zuhörerschaft an der vortrefflichen Aufführung war so groß, so daß eine Wiederholung der Aufführung für den Herbst gesichert erscheint. Großes Interesse wurde auch einem Konzert entgegengebracht, das von der hiesigen Ortsgruppe des Wagner-Vereins deutscher Frauen unter ihrer trefflichen und unermüdeten Vorsitzenden Margarethe Strauß veranstaltet wurde. Sie hatte den Berliner Königlichen Domchor unter Leitung Hugo Rüdels veranlaßt, einen Konzertabend zu geben, der sich den wundervollen Leistungen des Chors und seines Dirigenten entsprechend zu einem musikalischen Ereignis gestaltete. Einen für hier ganz außergewöhnlichen Erfolg hatte auch der hiesige Kaufmännische Verein zu verzeichnen, und zwar mit einem Richard Strauß-Konzerte. Richard Strauß dirigierte das „Guntram“-Vorspiel, zwei Fragmente aus „Salome“, „Tod und Verklärung“ und Vorspiel und Liebestod aus „Tristan“. Solistin war Francis Rose-Berlin. — In den beiden letzten Stadttheaterkonzerten spielten Kreisler und Godowsky; es sang L. Barnay. Von Krug-Waldsee, dem Dirigenten der Symphoniekonzerte, erklang eine künstlerisch vornehme Tondichtung, eine Ouvertüre zu „Turandot“.

Max Hasse
MANNHEIM: Die 6. Akademie dirigierte Hans Pfitzner. Er brachte höchst gediegen Schuberts Symphonie in h-moll, Marschners Ouvertüre zu „Templer und Jüdin“, einige Orchestersätze und Minneleides Abschied aus der „Rose vom Liebesgarten“ und mit ganz besonderem Erfolge Schumanns Symphonie in Es-dur zur Wiedergabe. Marie Gärtner war als tüchtige Gesangssolistin mit ihm gekommen. Die 7. Akademie, von Artur Bodanzky geleitet, brachte außer der Zweiten Symphonie von Brahms noch Händels F-dur Konzert für Orgel und Orchester und Bachs Zweite Suite für Flöte, Streichorchester und Continuo (h-moll). Die Soloflöte vertrat Alfred Wernicke, an der Orgel entfaltete Alfred Sittard, der auch Bach und Max Reger spielte, seine herrliche Kunst, die über alles Lob erhaben ist. Mit der groß-

zügigen Interpretation der Symphonie wie mit der feingearbeiteten, stilgerechten Aufführung der Suite bekundete Bodanzky aufs neue seine außerordentliche Gestaltungskraft. — Im Philharmonischen Verein entzückte Eugène Ysaye seine Zuhörer durch sein unvergleichliches Spiel. Mozarts G-dur Konzert und Vieuxtemps' Konzert in d-moll erstrahlten in wunderbarer Schönheit. Das Vereinsorchester begleitete den Solisten unter Raimund Schmidpeters tüchtiger Leitung sehr gut und brachte neben der Faust-Ouvertüre von Spohr erstmals die Jugendsymphonie Richard Wagners (C-dur) zu Gehör. — Im „Liederkrantz“ ließ Felix Lederer einige sehr wirkungsvolle Orchesterchöre von Bruch, H. Zöllner, Oscar Fried und Hausegger singen, die das Hoftheaterorchester famos begleitete, Margarete Siems aus Dresden erfreute durch Stimme und Gesangkunst. Der junge Geiger Sascha Culbertson aus Prag zeigte sich dem musikalisch schwierigen Konzert in a-moll von Dvořák noch nicht gewachsen, in Paganini's Hexentanz zeigte er eine sehr entwickelte Technik, die sich aber an gehaltvolleren Kompositionen stählen und bewähren sollte. — Einen geradezu festlichen Abend verdankte der Konzertverein (für Kammermusik) dem Klingler-Quartett, das Dohnányi's Des-dur Quartett, dann noch Mozart und Schumann in einer Vollendung bot, die man bewundern mußte. — Ein Loewe-Abend von Hermann Gura zeigte neben mäßigen stimmlichen Mitteln und vielseitiger Gestaltungskunst des Sängers viele Übertreibungen. K. Eschmann

MOSKAU: Die „Böhmen“ hatten klassische und moderne Musik auf ihrem Programm. Ein Klavierquintett von Serge Tanejew erlebte unter ihrer Mitwirkung mit dem Autor am Klavier seine glänzende Erstaufführung. — Höchst erfolgreich traten Wanda Landowska und die hervorragende Sopranistin Frau Neschedanowa gemeinsam auf. — Die Philharmoniker hatten zu ihren Kammermusik-Abenden keine Geringeren gewonnen als Eugène Ysaye, Pablo Casals und Alexander Siloti (u. a. Bach, Brahms, Mendelssohn). — Der von Eugen Gunst gegründete Verein zur Förderung der Kammermusik entfaltet eine intensive Tätigkeit. Ein Trio von L. Sabanejew (Uraufführung) erwies sich als ein Werk von Bedeutung. — Symphoniekonzerte: Im 8. Philharmonischen kam die Jugendsymphonie von Beethoven unter Rachmaninow zu Gehör. Ysaye wirkte als Solist (Mozart, Beethoven). Das 9. war russischer Musik gewidmet (Glazunow, Moussorgski, Tanejew); P. Casals trug ein Cellokonzert von Davidoff vor. Darauf folgte ein Extrakonzert, in dem Ysaye Bachs Doppelkonzert d-moll mit dem Moskauer Violinvirtuosen B. Sibor spielte, der dem großen Geiger in jeder Hinsicht gewachsen schien. Casals mit Brahms' op. 102, Siloti als Dirigent gestalteten den Abend zu einer wahren Musikfeier. — Das 7. Konzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft war den Klassikern gewidmet. Wanda Landowska trug ein Mozartsches Klavierkonzert vor. Das 8. hatte russische Tondichter auf dem Programm: Wassilenko's Suite „Au Soleil“, Scriabin's Zweite und die Uraufführung eines Klavierkonzerts (im Manuskript) von Georg

Katoir, das von Alexander Goldenweiser mit virtuosem Elan und pianistischen Feinheiten vorgetragen wurde. Der feurige Emil Kuper war der Dirigent der beiden Konzerte. — Sergei Wassilenko hat glanzvoll das fünfte Jahr seiner Konzerte in historischer Reihenfolge abgeschlossen. Wassilenko's Bemühungen, die Musik dem Volke näher zu bringen, sind von bestem Erfolg gekrönt. — Der Verein der russischen Musik (Kerzin) hatte das Orchester von Kussewitzki unter dessen Leitung (Tschaikowsky's Fünfte) und Sergei Rachmaninow zum Solisten, der sein 2. Konzert vollendet vortrug. — Das 6. Kussewitzki-Konzert hatte Arthur Bodanzky zum Dirigenten, der Mahlers Vierte hier mit großem Erfolg einführte. Edouard Risler spielte Beethovens c-moll Konzert. Im 7. unter Kussewitzki kamen die Franzosen Franck, Saint-Saëns und Ravel zu Gehör; Rachmaninow war mit seiner „Toteninsel“ vertreten. Mischa Elman erfreute mit Tschaikowsky's Violinkonzert. — Das 5. Volkskonzert (Kussewitzki und J. Pomerantzew) hatte Frau Dobbert zur Solistin. Im 6. trat Oskar von Riesemann mit bestem Erfolg als Dirigent auf; E. Dolenga-Grabowska spielte künstlerisch gediegen Tschaikowsky's Klavierkonzert. — Bedeutende Einzelkonzerte: Abschiedskonzert von Eugène Ysaye und der ausgezeichneten Sängerin Frau Muromzewa-Wieniawski, die den Vorzug hatte, Bachs „Aria“ und Haydns „Schottische Lieder“ unter Mitwirkung des hervorragenden Geigers zusingen, der auch Solostücke beisteuerte. Die Begleitung am Klavier führte M. Bichter meisterlich aus. P. Dobbert fesselte an ihrem Liederabend (Liszt, Brahms, Skandinavien) durch künstlerischen Vortrag und stimmliche Begabung. Frau Olenin d'Alheim (Gründerin der „Maison du Lied“) hat vier Liederabende angemeldet, von denen der erste, ein „Balladenabend“, stattgefunden hat. Sie hat sich wieder als hervorragende Künstlerin und feinsinnige Auslegerin insbesondere Moussorgsky's gezeigt. Zu verzeichnen sind ferner die erfolgreichen Abende von B. Sibor (Violine), Mischa Elman, Emil Frey (Klavier) und ein Chopin-Abend von Weinberg. E. von Tidebühl

MÜNCHEN: Zwei bedeutsame Choraufführungen erhoben sich weit über das, was bei unseren immer noch recht zweifelhaften Chorverhältnissen auf diesem Gebiete im Durchschnitt hier geleistet wird: das Requiem von Hector Berlioz brachte Hugo Röhr mit dem Lehrer-Gesangverein ganz glänzend heraus (Tenorsolo: Jean Buysson), und noch höher stand (wenigstens chortechnisch) die Wiedergabe von vier Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs („Sie werden aus Saba alle kommen“, „Jesu, der du meine Seele“, „Es erhub sich ein Streit“, „Du Hirte Israel“) durch die Konzertgesellschaft für Chorgesang unter Siegfried Ochs, obwohl die etwas weichliche und auf den äußeren Effekt ausgehende Bach-Auffassung des Dirigenten nicht ganz befriedigte. (Solisten: Marie Möhl-Knabl, Maria Philippi, George A. Walter, Theodor Harrison.) Verdienstlich sind auch die Bestrebungen des Domkapellmeisters Eugen Wöhrle, der mit seinem Chorschulverein die ältere und neuere a cappella-

Literatur pflegt, freilich aber mit einem wenig genügenden Chormaterial einwandfreie Resultate nicht zu erzielen vermog. — In den Orchesterkonzerten hörte man einige mehr oder minder bemerkenswerte Neuheiten: im Abonnementskonzert des Konzertvereins unter Ferdinand Löwe eine gut klingende, aber recht harmlose Sinfonietta für Streichinstrumente, op. 27, von Paul Gräner, vom Hoforchester unter Ernst von Schuch die geist- und lebenssprühende Ouvertüre „Prinzessin Brambilla“ von Walter Braunfels, im Neuen Orchesterverein, einer von Hermann Zilcher mit Energie und künstlerischem Ehrgeiz geleiteten Dilettantenvereinigung, eine Kindersuite für kleines Orchester von dem jungen begabten Mozartstipendiaten Paul Seyboth; dazu als Kuriosität Raffs Orchesterbearbeitung der Bachschen Chaconne für Solovioline. — Dr. Heinz Pringsheim debütierte in einem „Kammer-Symphoniekonzert“ mit sehr bemerkenswertem Erfolge als Dirigent. Das Programm brachte neben einer Serenade in B-dur für kleines Orchester von Friedrich Reisch, die sehr gefiel, nur Stücke von Mozart bzw. solche, die wie die Es-dur Symphonie Köchel No. 18 lange Zeit für Mozartisch galten. — Aus einem Konzert der Neuen Kammermusik-Vereinigung (August Schmid-Lindner, Sieben, Huber, Hitzelberger, Stoeber) ist vor allem eine prächtige Aufführung des genialen Klavierquintetts von Hans Pfitzner hervorzuheben, aus einem Beethoven-Abend der „Böhmen“ die vollendet ausgearbeitete Wiedergabe der großen B-dur Fuge, op. 133. In einem sehr interessanten Max Reger-Abend des begabten Schmid-Lindner-Schülers Franz Dorf-müller erschienen für München neu die Klarinettensonate in B, op. 107 (mit Franz Adam) und die Violinsonate in e-moll, op. 122 (mit Paul Thoma). Weiterhin wären aus dem pianistischen Gebiete zu nennen: Teresa Carreño, Cornelia Rider-Possart, August Schmid-Lindner (d-moll Konzert von Brahms bei Löwe), Wera Schapira, Sandra Drouker (Debussy, C. Franck, Rachmaninoff, Busoni), Frederic Lamond, Heinrich Schwartz und Hugo Röhr (auf zwei Klavieren). — Von berühmten Geigern besuchte uns Jacques Thibaud. Mit dem Pianisten Otto Voß zusammen konzertierte der frühere Konzertmeister des Konzertvereins-Orchesters Fritz Hirt (Sonate op. 119 von Hans Huber), und eine Aufführung des Doppelkonzertes von Brahms war in gleicher Weise ausgezeichnet durch das Spiel der eminent aufeinander einstudierten Schwestern May und Beatrice Harrison, wie durch die Orchesterleitung F. Löwes. — Von Sängern trat der finnische Baritonist Helge Lindberg für seine Landsleute J. Sibelius und O. Merikanto ein, außerdem auch für B. Sekles. Ebenso bestach der Schwede Nils G. Svanfeldt durch ein anziehendes und geschmackvolles Programm, ein Vorzug, den man dem Wagner-Abend unseres Heinrich Knotte mit dem besten Willen nicht nachrühmen konnte. Mit der Genfer Pianistin M. Chéridjian-Charrey hatte sich Nina Jacques-Dalcroze, die Gattin des rhythmischen Gymnastikers, mit dem Pianisten E. Robert Schmitz und dem Geiger M. Tournet die Sängerin Gertrude Taber verbunden (Gesangs- und Klavierstücke von Debussy,

Klavier-Violinsonate von Ch. Domergue). Laute und Viola da Gamba einten sich in einem Abend des Ehepaares Robert und Fanny Kothe, und in das Programm des Liederabends von Dorothea Dürck brachten Hermann Zilcher und Erna Wiebel Abwechslung mit Variationen über eine Gavotte von Händel für zwei Klaviere von Bernhard Scholz. Der „spanische Caruso“ Emilio Peréa hielt nicht ganz das, was die übertriebene Vorreklame zu versprechen schien, und Ludwig Wüllner machte einen stark gealterten Eindruck. Ich nenne weiterhin noch die anmutige Elisabeth Munthe-Kaas (Mozarts schöne Arie: „Ah, lo prevido“), den stimmungswaltigen Dresdener Bariton Walter Soomer, dann noch Anton Bürger, Johanna Lippe und Elsa Krockner.

Rudolf Louis

PARIS: Die Société des Concerts, die älteste Pariser Konzertgesellschaft, beschloß, wieder einmal einen Versuch zu machen, sich dem großen Publikum vorzustellen, was sie seit der Weltausstellung von 1900 nicht mehr getan hatte. Der Schauplatz war auch diesmal der große Trocaderoaal, in dem man noch einmal einige bauliche Veränderungen vorgenommen hat, um das unglückliche Echo zu verbannen, was auch gelungen ist. Das Konzert war auch in zwei anderen Beziehungen ein Ereignis, denn das große Chorwerk von Richard Strauß „Taillefer“ nach der Ballade von Uhland wurde zum ersten Male in Paris gegeben und zur Ausführung desselben der große Dilettantenchor eingeladen, den der Inspektor der subventionierten Bühnen Jean d'Estournelles de Constant unter dem Titel „Ecole de chant choral“ gegründet hat. Dieser Chor kann sich allein in Paris mit den großen Dilettantenchören des Auslandes messen. Die Massenwirkung war bei dieser Gelegenheit um so nötiger, als der Trocadero sehr viel Ton frist und die heroischen Akzente, die Richard Strauß sowohl dem Orchester als dem Chor zuteilt, auf große Massen berechnet sind. Dennoch war die Aufnahme, die „Taillefer“ fand, nicht besonders warm. Das Publikum schien überrascht, hier einen neuen Richard Strauß vorzufinden, der mit einfachen und oft derben Mitteln wirkt und vor der Vulgarität nicht zurückscheut. Dem Chor fiel außerdem eine bedeutende Aufgabe in der Neunten Symphonie Beethovens zu, welche die gewohnte Wirkung tat, und zu Beginn des Konzertes wurde auch die c-moll Symphonie mit Orgel von Saint-Saëns freudig begrüßt. — Im Konzert Colonne mußte der Dirigent Pierné sich mehrmals vertreten lassen, und das verzögerte das Erscheinen von wichtigen Neuheiten. Infolgedessen wurde es auch dem Pianisten Sauer gestattet, im gleichen Konzert zwei Klavierkonzerte zu bewältigen, das in G-dur von Beethoven und das in Es-dur von Liszt. Dennoch wurde nichts mehr verspürt von der jahrelangen Opposition gegen alle Virtuosenleistungen in diesen Symphoniekonzerten, und Liszt erntete fast ebensoviel Beifall als Beethoven. Sobald Pierné wieder den Taktstock ergreifen konnte, brachte er ein großes Chorwerk von Florent Schmitt nach den Worten des 46. Psalms zu Gehör, in dem das Lob des Gottes der Heerscharen mit grausamem Lärm gefeiert wird und Chor und Solisten unsagbare Aufgaben zu lösen haben. Die brutale Wucht

des Werkes brachte immerhin eine gewisse Wirkung hervor. — Im Konzert *Lamoureux* brachte dagegen Chevillard als Neuheit nur einige reizende Kleinigkeiten, die fast zu klein schienen. André Caplet, ein Rompreis der letzten Jahre, hat sechs Klavierstücke von Debussy, die er unter dem Titel „Children's Corner“ (Kinderwinkel) vereinigt hat, für großes Orchester instrumentiert. Das erste Stückchen ist eine Satire auf die Klavieretüden für Kinder und verliert schon deswegen im Orchester jeden Sinn. Nur der Schneetanz und der Cakewalk, der den Schluß bildet, haben im Orchester wirklich etwas gewonnen. — Die Quartettmusik hat in diesem Winter in Paris einen gewaltigen Aufschwung genommen. Soviele Streichquartette hat man noch nie nebeneinander gehört, und die besseren darunter finden immer ein zahlreiches Publikum. Das Capet-Quartett hat nun schon zum dritten oder vierten Male alle Streichquartette Beethovens mit Erfolg in Angriff genommen und damit volle Säle gemacht. Das Rosé-Quartett spielte zweimal mit dem üblichen Erfolg in der Philharmonischen Gesellschaft. Außerdem sind aber auch die Quartette Parent, Lejeune, Luquin, Charot, Lefeuvre, Loiseau, Soudant, Sangrà zu erwähnen. — Ein anderes Zeichen der Zeit ist, daß in den Pariser Solistenkonzerten die moderne französische Musik immer mehr zur Geltung kommt. In dieser Beziehung sind vor allem zu nennen: die Klavierspielerinnen Blanche Selva, die sich namentlich Verdienste um Vincent d'Indy erwirbt, Jane Mortier, welche die unglaublich lange und nur stellenweise interessante Klaviersonate in es-moll von Paul Dukas siegreich bewältigte, Antoinette Veluard, die mit Unterstützung ausgesuchter Kräfte drei Konzerte nur mit moderner französischer Musik füllte. Auch die Klavierspielerinnen Rey-Gaufrès und Ninette Chassaing räumten neben den Klassikern den Modernen einen kleineren Platz ein. Die ausländischen Klavierspieler ziehen dagegen die Klassiker immer noch vor. Sowohl Sauer, als Rosenthal, als Szántó bewährten sich in hohem Grade als Beethovenspieler. Sauer und Szántó ließen außerdem kürzere eigene Werke hören, die nicht ohne Verdienst sind. — Der bewährte Geiger Joseph Debroux begann zum 21. Male seine übliche Jahresserie von drei Konzerten, in denen er ebenfalls die lebenden Komponisten etwas mehr berücksichtigte, als früher, aber doch mit seinen eigenen Bearbeitungen der ältesten Geigenliteratur am meisten Erfolg fand. — Die Geigerin Yvonne Astruc erregte Interesse für das wenig bekannte Konzert für Geige, Klavier und Streichorchester von Ernest Chausson. — Ein durchaus klassisches Liederkonzert in Form und Inhalt gab Georg Henschel, der trotz vorgerückten Alters immer noch über hinreichende und sehr gut geschulte Stimmittel verfügt und auch die schwierigsten Begleitungen auf dem Klavier selbst in korrektester Weise ausführt.

Felix Vogt

ST. PETERSBURG: Von der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft wurden in ihrem 7. Konzert zwei Ouvertüren als Novitäten geboten, die von dem jungen Moskauer Wladimir Metzl zu Hauptmanns „Versunkener

Glocke“ und eine von Ernest Dawson „The Pierrot of the Minute“. Metzl's Komposition leidet für unseren Geschmack zu sehr an Überschwänglichkeit und Gesuchtheit, sowie wir im ganzen Werke überhaupt den Charakter Hauptmanns nur sehr wenig gewahrt finden. Beim Publikum hatten beide Novitäten, sowie Norens „Kaleidoskop“ und Glazounow's „Liebesinsel“ dank der vollendet abgerundeten Wiedergabe unter Safonow großen Beifall. Gerard Hekking erwarb sich mit dem Cellokonzert von Saint-Saëns lebhafteste Anerkennung. In einem Kammermusik-Abend spielte der vornehme Künstler mit Safonow am Klavier drei Cellosonaten von Beethoven. Im letzten Konzert der Gesellschaft gelangte Scriabins Erste Symphonie in vollem Umfange aller sechs Teile zum Vortrag; im Finale wirkten Frau Markowitsch, der Tenor Alexandrowitsch und der Archangelski-Chor mit. Als Novität brachte uns Safonow eine symphonische Dichtung „Salome“ von Henry Headly. Mit dem ersten Akt aus Wagners „Parsifal“ beschloß der gefeierte Dirigent die diesjährige Saison der Musikgesellschaft. — Die letzten Konzerte des Hoforchesters standen hinsichtlich ihrer interessanten Programmaufstellung und auch des künstlerischen Erfolges hinter den früheren nicht zurück. Bruckners Neunte Symphonie ist hier schon gehört worden und erzielte diesmal einen fesselnden bedeutenden Gesamteindruck. Vincent d'Indy's Zweite Symphonie als orchestrales Hauptwerk im 41. Novitätenabend des Hoforchesters kam unter Hugo Wahrlich in trefflicher Weise zu Gehör. Adolphe Borchard spielte ganz wundervoll César Franck's „Symphonische Variationen“. Der famose Pariser Pianist gab auch einen Klavierabend im Saale der Kunstausstellung französischer Meister des 19. Jahrhunderts und spielte nur Werke französischer Komponisten dieses Zeitalters. — Eine zusehends große Bedeutung gewinnen die Scheremetew-Konzerte, die unter der zielbewußten Leitung des Grafen Scheremetew und Alexander Chessins auf das große Publikum erzieherisch wirken. Die zwei letzten Beethoven-Konzerte, verbunden mit Vorträgen des geistvollen Kritikers A. Koptjaew, waren von großem Interesse. — Kussewitzky setzte seinem letzten Abonnementskonzert mit der Aufführung der „Missa solemnis“ von Beethoven die Krone auf. Wer hätte es glauben können, daß in so kurzer Zeit aus dem glänzenden Kontrabaßvirtuosen ein Orchesterführer allerersten Ranges werden würde. — Einen nachhaltigen Eindruck empfangen wir von dem im Ersten Russischen Symphoniekonzert (gegründet von M. Beljaew) zum erstenmal gespielten Klavierkonzert von Glazounow. Hier stehen schöpferische Kraft und Originalität der Tonsprache nebeneinander und bilden ein Werk von großem Kunstwert. Konstantin Igumnow's Vortrag des schweren Konzerts verdiente warme Anerkennung. Im weiteren Verlauf bescherte das Programm noch Borodin's Dritte Symphonie (instrumentiert von Glazounow), Orchestervariationen über ein russisches Thema von Winkler, drei Orchesterskizzen von Glazounow und die Sonate-Phantasie op. 19 von Scriabin (K. Igumnow). Glazounow leitete das Konzert

und wurde außergewöhnlich gefeiert. — Großes Interesse richtete sich auf den Klavierabend Josef Turczinski's, des Siegers im Allrussischen Wettbewerb. In seiner Anfangsnummer, der Chaconne von Bach-Busoni, durch Befangenheit wohl noch etwas behindert, spielte er nachher Chopin und besonders Liszt mit künstlerischer Besonnenheit und hinreißendem Temperament. — Mischa Elman gab unter Mitwirkung Leopold Auers sein einziges Konzert, zu dem sich leider nicht viele, aber begeisterte Verehrer eingefunden hatten, um Auer und seinem berühmten Schüler durch enthusiastische Beifallskundgebungen zu huldigen. Bernhard Wendel

STRASSBURG: Die beiden letzten Abonnementskonzerte brachten, von Pfitzner vortrefflich interpretiert, Glazounow's glanzvolle, leicht wagnerisierende c-moll, Beethovens Zweite und Sechste Symphonie — in letzterer die Gewitterszene mit prachtvoller Größe — und Brahms' köstliche Haydnvariationen, als Solisten (in acht Konzerten hatten wir sieben ausländische Solisten) den Geiger Manén, mit wunderbar süßem Ton und vollendeter Technik Paganini's D-dur Konzert meisternd, und den Pariser Opernsänger Lafitte (Tenor), der mit schöner Stimme und glänzender Höhe einige wenig konzertmäßige Arien sang. — Wohl gelungen war die Aufführung des Verdi'schen Requiems durch den Städtischen Chor (Prof. Münch), solistisch ausgezeichnet besetzt (Cahnbley-Hinken, de Haan-Manifarges, G. Walter und A. Stephani). Das Werk fesselt trotz opernhaften Anstrichs durch blühende Melodik und kunstvollen Aufbau. — Im Tonkünstlerverein hörte man die elegante Germaine Schnitzer (Klavier) und den zierlichen Sopran von Marie Buysson, beide das Gebiet der Salonmusik leicht streifend, sodann — durch hiesige Künstler (Blumer, Grevesmühl-Quartett) — Pfitzners recht exklusives, nicht leicht faßliches Klavier-Quintett und Saint-Saëns' die Banalität nicht durchweg vermeidendes, sonst reizvolles Trompetensextett, ferner eine Anzahl von Frl. Dam sehr hübsch gesungener Pfitznerlieder. — Das eben genannte Städtische Quartett beschloß seinen Zyklus mit Pfitzners weit eingängigerem, zum Teil humoristisch gefärbtem Streichquartett in D, einem einfach-naiven Dittersdorf-Quartett, und, unter Mitwirkung Paul Möckels, Brahms' unvergleichlichem Klavierquintett f-moll. — Ein Orgelkonzert im Sängershaus gab Dr. Albert Schweitzer wieder Gelegenheit, seine Kunst hören zu lassen; der Akademische Kirchenchor (Prof. Spitta) vermochte mit Schütz' Matthäuspassion (ohne jede Begleitung!) keine ganz ungetrübte Freude zu bereiten, zumal die Wiedergabe, namentlich solistisch, nicht einwandfrei war. — Soloabende gaben Friedberg, dessen feinsinnige Kunst großen Erfolg hatte, während im Gegensatz dazu Lambrino zwar nach der technischen Seite befriedigte, der Klavierpoesie (Schumanns Phantasiestücke) aber fast alles schuldig blieb. — Unerfreulich wirkte der harte, unschöne Alt von Friedl Hollstein; einige Lieder ihres Begleiters Richard Trunk erwiesen sich als wirkungsvoll, wenn auch nicht gerade originell. Genußreich war ein Loewe-Konzert von Hermann Gura, sowie der Violinsonaten-Abend von Greves-

mühl und Gattin (u. a. César Franck's prächtige Sonate). Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Der Uraufführung von Waldemar von Baußnerns idealistisch aufsteigender „Lebens-Symphonie“ folgte nach zwei Wochen die Erstaufführung von Friedrich Klosers symphonischer Dichtung „Das Leben ein Traum“. Bei Baußnern versöhnendes und erhebendes Erkennen der Gottheit über allem Dunkel des Lebens — bei Klose Enttäuschung und Ernüchterung beim Erwachen aus dem Lebens Traum und scharfe pessimistische Verneinung. Der Abstieg von den Lebenshöhen der Jugend, der Liebe, des Strebens und Schaffens, der in jedem Satz durchgeführt wird, die „unfrohe“ Botschaft des „Dysangelisten“, die am Schlusse des Werkes in ernüchternd aus dem Orchesterklang hervortretenden gesprochenen Worten ein Programm des Werkes gibt, das alles hat für den Hörer etwas Unbefriedigendes und Quälendes, trotz der starken und reinen musikalischen Eindrücke, die Klose als tief und reich empfindender, die Klangtechnik meisterlich beherrschender Künstler auch in diesem Werke schon gibt. Die Aufführung unter Max Schillings' Leitung enthüllte den ganzen wuchtigen Ernst und die Empfindungstiefe des Werkes. Emil Gerhäuser hob die Worte des „Dysangelisten“ durch plastische Ausdrucksweise und kräftige Färbung des Stimmklanges aus dem düsteren Grau des Entsagens, das als Grundstimmung des Werkes im Widerspruch steht zu dem Wesen und zu den Aufgaben der Kunst, insbesondere der Musik. Der anwesende Tondichter und die Ausführenden ernteten für ihr großes künstlerisches Wollen und Können volle Anerkennung und reichen Beifall. Feinst geschliffene solistische Gaben boten Fritz Kreisler und Karl Wendling in dem Konzert für zwei Violinen und Streichorchester in d-moll von Bach, dem g-moll Konzert von Bruch (Fritz Kreisler) und unsere vorzüglichen Bläser in dem schlicht reizvollen Rondino für acht Blasinstrumente von Beethoven. Das 9. Konzert der Hofkapelle vermittelte wieder die Bekanntheit mit einem neuen Werke Julius Weismanns, dem Klavierkonzert in B-dur. Pikanter, exotisch gefärbter Gedankeninhalt in fein ziselierter klanglicher Form gibt dem Werke fesselnden Reiz. Es ist aber mehr ein feingestaltetes Mosaik, als ein architektonischer Aufbau, den wir in der großen Konzertform erwarten. Therese Pott stellte den klaviermäßig wirkungsvollen Solopart mit Geschmack und brillanter Technik in helles Licht. Anna Kämpfert-Seyboth erfreute am gleichen Abend mit den künstlerisch hochstehenden Vorträgen des „Et incarnatus est“ aus der großen Messe in c-moll von Mozart und des Gesanges „Der Hirt auf dem Felsen“ von Schubert mit der Instrumentation von Carl Reinecke. Bruckners Fünfte, die „Glaubens-Symphonie“, gab in begeisterungsvoller Darstellung durch Max Schillings den ergreifenden und erhebenden Abschluß. — Der „Neue Singverein“ unternahm unter der Leitung von Ernst H. Seyffardt eine Wiedererweckung von Kiels „Christus“ mit schönem Erfolg. Der andere große Chor, der „Verein für klassische Kirchenmusik“ veranstaltete unter Erich

Bands Leitung eine eindrucksvolle Gedächtnisfeier für seinen ehemaligen Dirigenten S. de Lange mit Aufführungen des dritten Teils aus dessen Oratorium „Moses“ und des deutschen Requiems von Brahms. — Der 5. Kammermusik-Abend des Wendling-Quartetts brachte die Erstaufführung des liebenswürdig frischen Streichtrios op. 77b von Max Reger, eine schwungvolle Aufführung des Streich-Quintetts op. 111 von Brahms, und mit künstlerisch vollwertiger pianistischer Beteiligung von Elly Ney dessen Trio op. 8. — Als bedeutungsvolleres musikalisches Ereignis ist nur noch der Klavierabend von Teresa Carreño zu nennen, die sich nach langer Zeit hier wieder als sieghafte Königin der Tasten und der Töne zeigte.

Oscar Schröter

WARSCHAU: Als eine Staunen erregende Erscheinung hat man hier das Auftreten des zwölfjährigen Geigenvirtuosen J. Chejfer begrüßt. Ein Schüler von Prof. Auer in Petersburg, verfügt der kleine Geiger über eine fabelhafte Technik und künstlerische Reife des Vortrags (Konzerte von Mendelssohn und Tschaikowsky, Rondo capriccioso von Saint-Saëns usw.), die geradezu unheimlich wirken; ein so außerordentliches Talent muß aber sehr sorgfältig gepflegt und darf nicht den Anstrengungen des zu häufigen Auftretens ausgesetzt werden. Auch die jugendliche Klavierspielerin Frl. Ribier hat in einem Konzert von Saint-Saëns ein nicht gewöhnliches und früh entwickeltes Talent gezeigt. — Von „Größen“ haben wir wiederum Ysaye, Jacques Thibaud und Casals gehört. — Als eine sehr interessante Gesangsvirtuosin und feinfühlende Liedersängerin hat sich Frau M. Wieniawski vorgestellt (ihr Gatte Adam Wieniawski, ein Neffe von Henri W., ist ein gediegener Komponist); auch die Klavierspielerin Gisela Springer hat in einem Symphoniekonzert einen schönen Erfolg davongetragen. — Von symphonischen Neuheiten ist nichts zu melden. Nach dem Brahms-Zyklus wurde jetzt der Beethoven-Zyklus in den Sonntagnachmittags-Konzerten angefangen. Zu den wichtigeren musikalischen Ereignissen gehörte die recht gute (unter Z. Birnbaums Leitung) Aufführung von Strauß' „Heldenleben“ und César Franck's d-moll Symphonie. Zur Wiedergabe gelangte u. a. auch H. Opieński's symphonische Dichtung „Lilla Weneda“. Die Gedenkfeier zum Andenken an den Todestag des zu früh dahingeschiedenen M. Karłowicz hat uns seine besten symphonischen Werke und sein wertvolles Violinkonzert (Barcewicz) in Erinnerung gebracht. — In einem durch den hiesigen Musikverein veranstalteten Konzert spielte mit großem Erfolg der talentvolle Busoni-Schüler Turczinski, der sich neulich in Petersburg den Diederichspreis erspielt hatte.

Henryk von Opieński

WIESBADEN: Habemus Papam! Karl Schuricht, bisher Leiter des Rühlschen Gesangsvereins in Frankfurt, wurde zum „städtischen Musik-Direktor“ ernannt: eine neu-geschaffene Stellung, da dieser „Direktor“ nicht mehr die täglich zweimal stattfindenden Unterhaltungskonzerte, sondern nur die Symphoniekonzerte und einige besondere Kurkonzerte leiten soll. Vorläufig gilt's ein Probejahr (daher

auch der Dirigent seine Frankfurter Stellung solange noch beibehält). Die bis jetzt von Schuricht geleiteten Konzerte gaben erneuten Beweis von der feinfühligsten, oft geistreichen Auffassung des jungen Dirigenten und seiner bemerkenswerten technischen Umsicht und Gewandtheit. So wird das Probejahr hoffentlich zu einem dauernden Verhältnis führen. — Großen Erfolg hatte im Kurhaus Max Reger mit der Meininger Hofkapelle. Welche gegenseitige Vertrautheit und Innigkeit des Musizierens! Regers „Hiller-Variationen“ klangen ganz zahm und zart, fast verzärtelt in solcher Auffassung und Abtönung; die „Lustspiel-Ouvertüre“ erfreute sich — da wir just noch im lustigsten Karneval steckten — einer verständnisvollen Aufnahme. Das Schönste bot aber Reger mit dem Vortrag des „5. Brandenburgischen Konzerts“ von Bach: sein Bach-Spiel ist die Vollendung selbst. — Im Theaterkonzert brachte Mannstädt eine Aufführung der seltner gehörten Tschaikowsky'schen „Manfred“-Symphonie; das famose „Scherzo“ daraus machte einen Haupteffekt. Julia Culp entzückte im selben Konzert durch edelste Liederkunst. — Im „Verein der Kunstfreunde“ fanden das französische „Capet-Quartett“, das „Russische Trio“ und daneben die graziöse dänische Geigerin Herta Tegnér echt deutsche, sehr entgegenkommende Aufnahme.

Otto Dorn

ZÜRICH: Die letzten Kammermusik-Aufführungen brachten in trefflicher Ausführung u. a. Rubinsteins f-moll Sonate für Viola und Klavier (Paul Essek und Fritz Niggli) und zwei Novitäten: des jungen Schweizer Otto Kreis vielversprechendes e-moll Klaviertrio, dessen erster Satz mir der beste scheint, und das sehr melodiose a-moll Streichquartett (op. 7) der Holländerin Anna Lambrechts-Vos. Beide Werke fanden recht freundliche Aufnahme. — Im 6. Abonnementskonzert hörten wir Bachs 2. Brandenburgisches Konzert (F-dur). Eve Simony sang Arien von Mozart, Grétry, Händel und Rameau. Felix Berber spielte schön das D-dur Violinkonzert von Mozart und das nicht gerade sehr eindrucksvolle h-moll Konzert von Fritz Kauffmann. Im 8. Konzert gelangten in Zürich zur erstmaligen Aufführung Walther Lampes „Dichtung“ und Regers Lustspiel-Ouvertüre. Rudolph Ganz brillierte mit prachtvollen Leistungen am Klavier; die vielen, oft aufdringlichen „Mitgeteilt“ in den Tageszeitungen wären zugunsten des Künstlers unnötig gewesen. Von Einzelkonzerten sind hervorzuheben: der Lieder- und Balladenabend von Hans Vaterhaus—Julius Weismann, das Auftreten des Pianisten Eugen Linz und vor allem Fritz Kreislers, der mit dem Beethoven-Konzert, Tartini's „Teufelstriller“ und kleinen von ihm selbst bearbeiteten Stücken einen seit dem Besuch Paderewski's hier nicht mehr erlebten Erfolg davontrug. Mit besonderer Freude wird man sich des Konzertes der beiden Kapellmeister Hermann Suter (Basel) und Volkmars Andrae (Zürich) erinnern, die, so selten öffentlich gehörte, Klavierwerke für vier Hände zum Vortrag brachten (Mozarts Konzert in Es-dur, Schuberts Phantasie in f-moll und zwei Märsche des gleichen Meisters).

Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Studie Hans Volkmanns über die persönlichen Beziehungen zwischen Johannes Brahms und Robert Volkmann gibt uns die erwünschte Gelegenheit, die in der „Musik“ bereits früher veröffentlichten bildlichen Darstellungen beider Meister um ein paar seltene Stücke zu bereichern. An die Spitze stellen wir ein Porträt Brahms' nach einer Bleistiftzeichnung vom 8. August 1880. Herr Dr. O. Feis in Frankfurt a. M., der uns die Vorlage freundlichst überließ, wofür ihm auch an dieser Stelle unser verbindlichster Dank ausgesprochen sei, schreibt uns über dieses unbekannte Porträt: Ein glücklicher Zufall spielte mir ein Brahms-Bildnis in die Hände, das, wie ich annehme, weiten Kreisen bis jetzt unbekannt sein dürfte. Die Zeichnung (signiert J. G. 8. August 80) stellt Brahms in seinem 48. Lebensjahre dar, das Antlitz nach links gewendet. Die Art und Weise der technischen Ausführung läßt annehmen, daß es sich nicht um einen Dilettanten, sondern um einen Künstler handelt, der das Porträt geschaffen. In dem Brahms-Bilderbuch von Miller zu Aichholz findet sich aus dem Jahre 1877 (oder 1878) ein Bild des Meisters (nach rechts gewendet), das mit unserer Zeichnung viel Ähnlichkeit hat. Auf unserem Porträt erscheint Brahms zum letzten Male bartlos. Das Bild aus dem Jahre 1883 mit dem prächtigen Vollbart zeigt Brahms vollständig verändert. („Mit rasiertem Kinn wird man entweder für einen Schauspieler oder einen Pfaffen gehalten“, sagte er 1881 scherzend zu Widmann). Bekanntlich liebte Brahms es keineswegs, sich porträtieren zu lassen; demgemäß ist auch die Anzahl der vorhandenen Bilder verhältnismäßig gering. Um so mehr glaube ich, mit der Publikation der Zeichnung den Verehrern des Meisters eine Freude machen zu können.

Es folgt das Faksimile des auf Seite 8 mitgeteilten Briefes von Brahms an Volkmann. Aus demselben Jahre wie das Brahms'sche Bildnis stammt das Porträt Robert Volkmanns nach einer Budapester Photographie. Das Schreiben Volkmanns an Hans von Bülow vom 21. September 1857 ist dadurch besonders interessant, daß es die Gratulation zu dessen Vermählung mit Cosima Liszt enthält. Die letzten drei Blätter verdanken wir Herrn Dr. Hans Volkmann in Dresden, der uns die Originale dieser Unika in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hat.

Zum Artikel von Theodor Moeller gehört das Blatt Johann Sebastian Bachs Aufenthaltsorte. Das Bach-Denkmal in Eisenach, das wir vor Jahren in einer anderen Aufnahme nach einer weniger guten Vorlage reproduziert haben, sei heute in veränderter und verbesserter Auflage vorgeführt.

Den Schluß bildet das Exlibris zum 42. Band.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



JOHANNES BRAHMS
Bleistiftzeichnung vom 8. August 1880

U of M



[illegible]

James P.

Dec 28th Febraur Feb

und die Karpfener in einem
Zyklus. Danach für den
die Vokale zu lösen
Him auch die Son. d. d. d. d.
auch alle d. d. d. d. d. d.
Him, besonders die d. d. d. d.
die d. d. d. d. d. d. d. d.
Him auch die d. d. d. d. d. d.
in die d. d. d. d. d. d. d. d.
ausgesprochen sind.

It might be in a change
of situation of the stone with
the lips in my mouth

sein fallen ?! Ob K. noch
Krieger & Leutnants / sein angestrichen
wird - ob K. W. Leutnant
entlassen wird
zukünftig falls.

Mein Kutscher, der jüngste
 Leutnant. G. J. J. J. J. J.
 hat gerade ein in ein
 und den wischen und die wischen
 und in die wischen
 wischen und wischen
 ein wischen in.

Wegen der K. K. Z. L. in der ich
für die v. f. r. K. K. befehle
sich zu verhalten
sich zu verhalten

IV, Landgraf 4.

J. B. King





ROBERT VOLKMANN
Photographie von Kozmata Ferencz, Budapest



UoM

Wien, d. 21 Septbr. 1857.

Ihre geliebten J. u. F. lieben Freunde,

Mit einem Lustigkeitsgeschickten kommen
ich wohl etwas spät, aber meine Schritte ich
mich auf wunder vollen, da ich gleich nach
der Tretung mit der jungen Frau über alle
Lustigkeitsgeschickten. Ich bin sehr ich, dass
ich mich auf jenseit einem Lustigkeitsgeschickten
ganz aufpassen, dass die Frau diesen wichtigen
Schritt nach Österreichische in so begünstigen
mich als die ich verdienen, und wenn mich
mich nicht selbst wird, da, wie ich gesagt habe
der Lustigkeitsgeschickten mit sehr vielen entgegen
wenn Lustigkeitsgeschickten begünstigt ist. Und so
auch ich mich auf Lustigkeitsgeschickten da früher
Muss da die mich mit der Lustigkeitsgeschickten
Wissen von dem Lustigkeitsgeschickten Lustigkeitsgeschickten
wird! Mit ganz besonderer Lustigkeitsgeschickten

erwünscht ich aber, dass die Lustigkeitsgeschickten
den 18 Lustigkeitsgeschickten, also den glücklichen Lustigkeitsgeschickten
der erwünschten Lustigkeitsgeschickten, mein
Lustigkeitsgeschickten nicht zu sein der Lustigkeitsgeschickten
Lustigkeitsgeschickten der Lustigkeitsgeschickten ist möglich
gesehen zu werden, was ich in der Lustigkeitsgeschickten,
Lustigkeitsgeschickten! Lustigkeitsgeschickten ist die mich, mich
Lustigkeitsgeschickten Lustigkeitsgeschickten Lustigkeitsgeschickten in
Lustigkeitsgeschickten, d. Lustigkeitsgeschickten Lustigkeitsgeschickten
Lustigkeitsgeschickten Lustigkeitsgeschickten zu bringen!

Mit Lustigkeitsgeschickten ist ich mich in der Lustigkeitsgeschickten
dass die in der Lustigkeitsgeschickten Lustigkeitsgeschickten,
und sein werden; ich erwünschte Lustigkeitsgeschickten zu Lustigkeitsgeschickten
Geduld haben einige Lustigkeitsgeschickten Lustigkeitsgeschickten d. der
Lustigkeitsgeschickten Lustigkeitsgeschickten.

In unermesslicher Lustigkeitsgeschickten

Ihre erfindung

Robert Volkmann.

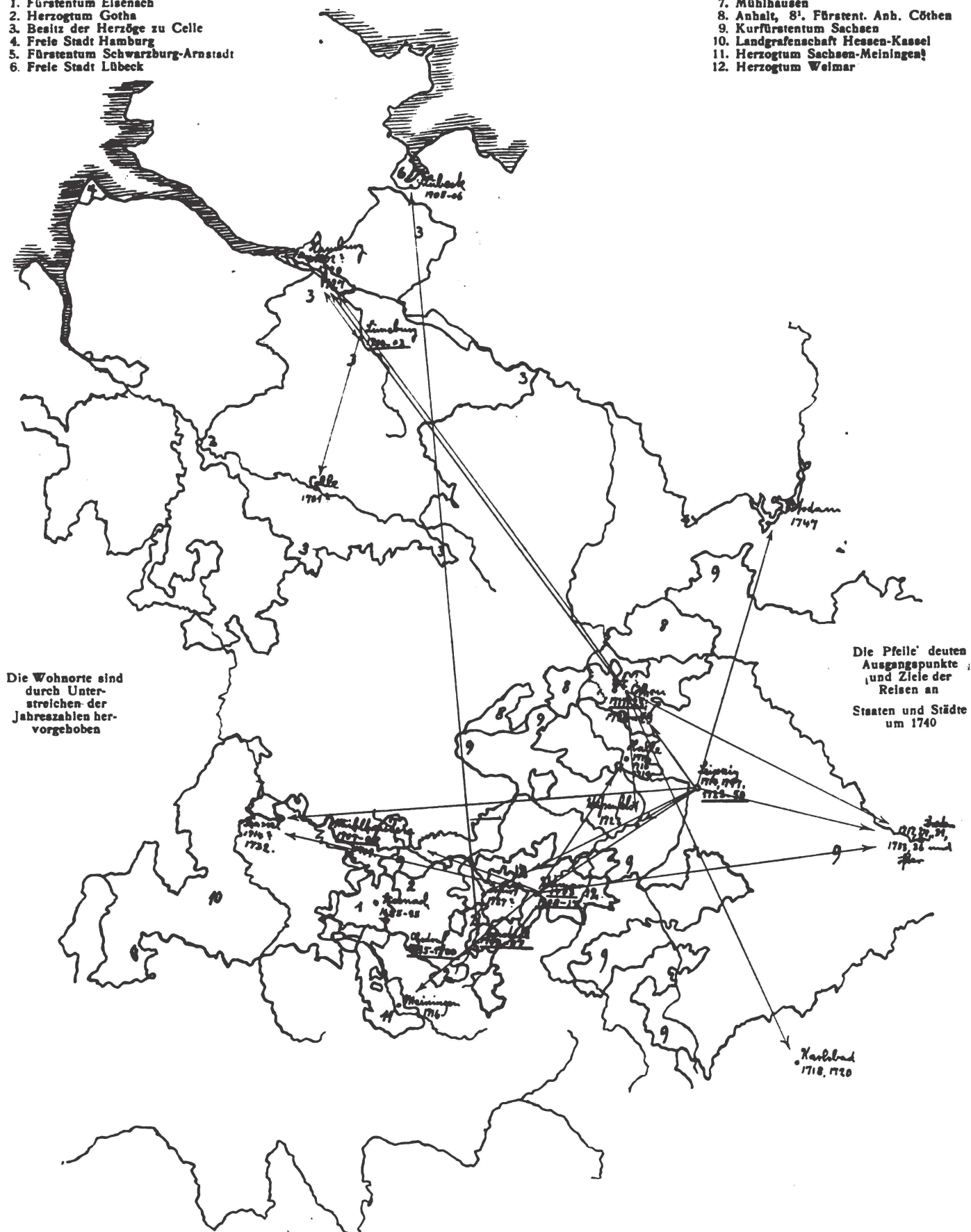
Mein erfindung
Lustigkeitsgeschickten Lustigkeitsgeschickten.

BRIEF VON ROBERT VOLKMANN AN HANS VON BÜLOW



1. Fürstentum Eisenach
2. Herzogtum Gotha
3. Besitz der Herzöge zu Celle
4. Freie Stadt Hamburg
5. Fürstentum Schwarzburg-Arnstadt
6. Freie Stadt Lüneburg

7. Mühlhausen
8. Anhalt, 8'. Fürstent. Anb. Cöthen
9. Kurfürstentum Sachsen
10. Landgrafschaft Hessen-Kassel
11. Herzogtum Sachsen-Meiningen
12. Herzogtum Weimar





DAS BACHDENKMAL IN EISENACH
 Von Karl Adolf Donndorf

U of M





Ex libris

Ex libris zum 42. Band der MUSIK

UoM



DIE MUSIK



HEFT 14

VERLAG SCHUSTER & LOFFLER · BERLIN · W. 57

11. JAHRG.

1912

APRIL

Ist nicht auch die Kunst zu solchem Engelsdienst berufen? Gewiß ist das ihre herrliche, ja wahrlich, ihre himmlische Aufgabe; wenn man das nur recht treulich ausrichtet, und diesem Geiste nachforscht und nachstrebt, und nicht ruht, bis man gefunden hat. Manche sehen in der Kunst freilich bloß Seifenblasen, anderen wird sie zum Teufelsdröck, schön vergoldet. Der Hautevolee ist sie ein Crème zum Nachtsch, und endlich sieht auch der Esel die Rose für eine Distel an und hat seine Freude dran!

Ludwig Richter

INHALT DES 2. APRIL-HEFTES

W. VON PRZYCHOWSKI: Die Wechselbeziehungen zwischen der Musik und der bildenden Kunst

DR. RUDOLF CAHN-SPEYER: Über einige typische Fehler bei der Inszenierung älterer Opern

DR. JULIUS KAPP: Die Urschrift von Richard Wagners „Lohengrin“-Dichtung

DR. GEORG SCHÜNEMANN: Rochus von Liliencron †

EMIL LIEPE: Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen. Ein Epilog

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Zeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Hermann Wetzels, Max Burkhardt, Gustav Altmann, Willibald Nagel, Fr. B. Stubenvoll, Max Steinitzer, Hugo Schlemmüller, Georg Capellen, Wilhelm Altmann, Franz Dubitzky, Arno Nadel, Emil Thilo, Ernst Neufeldt, F. A. Geißler, Ernst Rychnovsky

KRITIK (Oper und Konzert): Aachen, Amsterdam, Antwerpen, Basel, Berlin, Braunschweig, Breslau, Chemnitz, Dortmund, Dresden, Essen, Frankfurt a. M., Genf, Haag, Heidelberg, Jena, Kassel, Köln, Kopenhagen, Leipzig, Luzern, Magdeburg, Monte Carlo, München, Paris, Prag, Stuttgart, Tsingtau, Weimar, Wien

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Luca della Robbia: Singende und musizierende Kinder (5 Blatt); Thronende Madonna mit Heiligen von Giovanni Bellini

NAMEN- UND SACHREGISTER ZUM 42. BAND DER MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrsbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

DIE WECHSELBEZIEHUNGEN ZWISCHEN DER MUSIK UND DER BILDENDEN KUNST

VON W. VON PRZYCHOWSKI-ERFURT

Von jeher hat die Musik zu den übrigen Künsten in tief innerem Wesenszusammenhang gestanden. Ganz abgesehen von der Poesie, die ja natürlich mit der Musik am engsten verbunden, bei Lied, Oper und Musikdrama unzertrennlich von ihr ist, steht sie auch in engsten Beziehungen zu den bildenden Künsten. Das erkennen wir, sobald wir ihre Entwicklung im Zusammenhang mit der der bildenden Kunst betrachten.

Durch die Kulturgeschichte des Altertums wissen wir, welche hervorragende Rolle die Musik bereits bei den alten Völkern gespielt hat, welcher großer Faktor sie bei den meisten ihrer Lebensäußerungen gewesen ist, und aus den uns erhalten gebliebenen antiken Resten der bildenden Kunst ersehen wir, wie oft sich auch Plastik und Malerei mit der Musik beschäftigt haben. In der ersten christlichen Ära blieb dann kein Raum für die schönen Künste; als heidnisches, sündiges Teufelswerk waren sie geächtet, bis sie gerade im Dienste der sich immer mächtiger ausgestaltenden Kirche allmählich anfangen neu zu erblühen: die bildende Kunst mit ihren strengen, formerstarrten Mosaiken — die Musik mit den feierlich gemessenen Kirchengesängen, die durch den Bischof Ambrosius und Gregor den Großen zu gewaltiger Entwicklung gelangen sollten.

Aus Italien kamen zur Zeit der Merovinger die Errungenschaften der bildenden Kunst sowohl wie der Musik in ersten schüchternen Versuchen auch nach dem Norden, um unter Karl dem Großen, der, wie wir wissen, für die ganze kulturelle Entwicklung des Nordens von entscheidendster Bedeutung war, einen großen Aufschwung zu nehmen. Seine Palastkapelle zu Aachen ließ er in direkter Anlehnung an ein italienisches Vorbild, an St. Vitale zu Ravenna, erbauen und verwendete dazu sogar aus Italien herbeigeschaffte Säulen, Mosaiken und Marmorblöcke. Und für die Musik war von eingreifender Wichtigkeit die Gründung einer Hofgesangschule und die Einführung des Gregorianischen Gesanges, auf dessen Formen und Melodieengänge unser heutiger, in Luther begründeter evangelischer Choral z. T. noch zurückzuführen ist. Während andererseits aus der karolingischen Baukunst zarte Fäden hinüberleiten zu dem jetzt in die Entwicklung tretenden heimischen romanischen Baustil, der, durch die zahlreichen Gründungen von Klöstern und Kirchen begünstigt, sich auf schnellste und kraftvollste entfaltet.

Als sich mit Beginn der gotischen Epoche die wuchtigen, schweren Mauermassen aufzulösen beginnen, in immer feinerer, zierlicherer Glie-

derung zur Höhe streben und trotz des reichen Figurenschmuckes mit den in satten Farben leuchtenden Glasmalereien ein vielstimmiges, durchweg einheitliches, untrennbares Ganzes bilden — da begegnen wir auch in der Musik der Polyphonie, die wiederum durch die Pflege des Gesanges gerade in den Dom- und Klosterschulen den wichtigen Schritt vom homophonen zum polyphonen Stil getan hatte. Wir sind zum figurenreichen Kontrapunkt gelangt, der sich in den ersten Anfängen des Kanons zu einem einheitlichen Ganzen gestaltet. Und wie die Wurzeln der Gotik in nordfranzösischem Boden ruhen, so ist auch die Herausbildung des Kontrapunkts in der altfranzösischen Schule begründet.

Im 14. und besonders im 15. Jahrhundert tritt dann die Kunst der Niederländer bestimmend hervor. Durch eingreifende Neuerungen bedeutet sie einen gewaltigen Fortschritt in der Entwicklung. In der Musik wird diese Epoche die „Zeit der Niederländer“ genannt. In ihr macht sich eine besondere Vorliebe für die mehrstimmige Musik geltend, wobei der Chorgesang die erste Stelle einnimmt. Und der bildenden Kunst erstehen in den Brüdern Hubert und Jan van Eyck Bahnbrecher von größter Bedeutung, die ihr mit der Erfindung einer neuen Maltechnik, der Ölmalerei, ganz neue Wege eröffnen. Und bedeutsam für den engen Zusammenhang beider Künste ist es, daß sich gerade das berühmteste Bild der van Eyck, der Genter Altar, mit der Musik beschäftigt und uns insonderheit von dem Chorgesang, wie er damals gehandhabt wurde, ein treu realistisches Bild vorführt. Die das Notenpult dicht umstehenden Sänger singen alle aus dem einen dort aufgeschlagenen Buch.¹⁾ Als durch die Niederländer eingeführt, der Chorgesang sich auch in Italien einbürgert, entstehen dort ebenfalls Werke gleicher Art in der Plastik, wie z. B. die überaus kraftvollen Reliefs an der Orgelbrüstung im Dom zu Florenz von Luca della Robbia, die nebenbei noch von starkem musikalischen Verständnis zeugen. Wie in den kirchlichen Feiern der Südländer das Lebhaftes mit dem feierlich Gehalteneren wechselt, so folgen auch hier dem ausgelassenen Jubel der Tamburine und Becken die feierlich zur Höhe steigenden Engelchöre.²⁾

Die weit reichere, intensivere Farbenwirkung, die mit der Ölfarbe in der Malerei erzielt wird, entspricht wiederum der jetzt reicheren Tonwirkung in der Musik, die für Stimmung und Ausdruck nun charakteristisch wird. Die niederländischen Komponisten dieser Zeit wurden geradezu „musikalische Koloristen“ genannt.

Wie dann ein Schüler van Eyck's, Antonello da Messina, die Ölmalerei nach Italien, und speziell nach Venedig bringt, so wandert auch der niederländische Komponist Willaert dorthin, übermittelt den Venezianern

¹⁾ Die singenden und musizierenden Engel des Genter Altars reproduzierten wir im 2. Heft des V. Jahrgangs der „Musik“. Red.

²⁾ Siehe die Beilagen dieses Heftes. Red.

den Reiz und den Zauber koloristischer Wirkungen in der Musik und wird zugleich der Begründer der Venezianischen Schule. In Italien entstehen dort, wo Malerschulen blühten, auch Tonschulen, so — außer in Venedig — in Umbrien, Neapel, Rom und vor allen Dingen in Toskana. Der dortige hohe Kulturstand, das rege Geistesleben erweisen sich auch für die Musik als ungemein fruchtbringend und lassen so z. B. hier die Oper in ihren ersten Anfängen erwachsen. Alle diese Ton- und Malerschulen tragen gleicherweise ein ganz bestimmtes charakteristisches Gepräge, je nach dem Boden, auf dem sie erblühen. Überall spricht sich aber in der italienischen Malerei die Freude an der Musik aus, was besonders in den Repräsentationsbildern hervortritt. Fast durchweg sind die thronenden Madonnen von musizierenden Engeln umgeben¹⁾, die sie bald in einer Glorie umschweben, bald mit der Laute zu ihren Füßen kauern, wie die reizenden kleinen Engelkinder, das charakteristische Merkmal der venezianischen Schule.

Im Gegensatz zu der italienischen Malerei finden wir in der gleichzeitigen altdeutschen diese musizierenden Engel nur ganz vereinzelt, z. B. bei Stephan Lochner²⁾, in der alten Kölner Schule, die überhaupt völlig unter dem Einfluß der musikliebenden Niederländer steht. Oder bei dem ekstatischen Matthias Grünewald, der sowieso eine Sonderstellung in der altdeutschen Kunst einnimmt. Wie der Marienkult in Deutschland nie dieselbe Höhe wie in Italien erreicht hat, wo er ebenfalls die Kunst eine Zeitlang fast völlig beherrschte, so treten in Deutschland auch die ruhig thronenden Madonnenbilder ganz zurück vor den dramatisch bewegten Darstellungen der Passion, die in Adam Kraffts Stationen und Dürers Holzschnittfolgen zu vollendetstem Ausdruck gelangen. Durch die große Umwälzung der Reformation in Deutschland, durch den dem Bilderkult feindlich gegenüberstehenden Protestantismus, bricht die Entwicklung der bildenden Kunst hier dann jäh ab. Dagegen ist dieser förderlich für die Musik, die sich nun freier und reicher entfaltet. Den früheren Passionswerken der bildenden Kunst reihen sich nun auch in der Musik die großen dramatisch kraftvollen Passionswerke eines Bach und Händel an, den Geist des Protestantismus in der Musik versinnbildlichend. Jedoch Bach sowohl wie Händel vermochten es damals nicht, sich völlig durchzusetzen; später wurde dies selbst Haydn und Mozart noch schwer, denn im 18. Jahrhundert hat in Deutschland die italienische Kunst auf allen Gebieten festen Fuß gefaßt und galt allein für nachahmenswert. Die Fürsten aller Länder, nicht nur Deutschlands, berufen Italiener an ihre Höfe, die teils als ausübende Künstler,

¹⁾ Als Beispiel bieten wir im vorliegenden Heft die „Thronende Madonna mit Heiligen“ von Giovanni Bellini. Red.

²⁾ Seine „Madonna mit den musizierenden Engeln“ enthalten die Beilagen von Heft 6 des VI. Jahrgangs. Red.

teils als Lehrer von starkem, oft wenig günstigem Einfluß sind. Denn in Italien war schon ein Verfall der Künste eingetreten und wurde so auch auf die anderen Länder rückwirkend. In der Architektur war der überladene Jesuitenstil, das ausschweifende Barock entstanden, der im 18. Jahrhundert in den verschnörkelten Zopfstil, das zierlich spielende Rokoko überging. In der Musik finden wir ebenfalls diesen figurenreichen Stil voller unmotivierter Schnörkel und Verzierungen. Im Gegensatz zu dem strengen Stil eines Bach und Händel nannte man diesen neuen Instrumentalstil den „galanten“ Stil, und François Couperin gilt als der Repräsentant des Rokokostils der Klaviermusik. Dementsprechend werden die Maler jener Zeit, z. B. Watteau¹⁾ und sein Schüler Lancret, die Rokokomaler oder die Maler der „fêtes galantes“ genannt. Gegen diese Musik, die des hohen Ernstes entbehrt und nicht viel mehr als eine Belustigung bedeutet, treten früh schon Männer auf wie z. B. der Musikschriftsteller Mattheson. Er erklärt die Musik für eine Zuchtlehre und empfiehlt den Musikern zur Veredelung ihrer Kunst das Studium der antiken Plastik. Hauptsächlich durch Winckelmann, der durch seine Schriften das Verständnis für das klassische Altertum, besonders für die Kunst des alten Hellas neu zu beleben sucht, tritt dann ausgangs des 18. Jahrhunderts die antikisierende Richtung in Musik und Malerei ein, die ihre Stoffe am liebsten der Antike entlehnt. Zu dieser Zeit der Klassizisten schuf David seinen Schwur der Horatier, Carstens seinen Priamus vor Achill, seinen Ödipus, Thorwaldsen den Alexanderzug. In der Musik entstehen Kompositionen wie der „Orpheus“, die „Iphigenie“ von Gluck, die „Vestalin“, die „Olympia“ von Spontini. Und als im 19. Jahrhundert der Klassizismus der Romantik weichen muß, entsprechen die Werke eines Schwind, Steinle oder Ludwig Richter in ihrer gemütvollen, zuweilen etwas weichen Stimmung etwa der Musik von Schumann, Mendelssohn, Loewe oder Adolf Jensen. Und wie die Romantik in dem gewaltigen Musikepos von Richard Wagner ausklingt, so feiert sie gleichzeitig ihren höchsten abschließenden Triumph in den phantastischen lebensgesättigten Gemälden Arnold Böcklins.

Und wie heute die ganz Modernen unter den Malern, die Neoimpressionisten, Pointillisten und neuerdings die Expressionisten ihr Heil in dem Zerlegen der Farben suchen, und mit ihrer neuen raffinierten Technik dem Auge des Beschauers erst das Umformen zum Bildeindruck überlassen, so bekommt bei der modernen Musik das Ohr die kühnsten Klangwirkungen zu hören. Die Komponisten operieren vielfach mit den verblüffendsten Effekten und erzwingen durch eine an überreiztes Raffinement grenzende Orchesterbehandlung, durch das Peitschen der Pauken mit Ruten z. B., die merkwürdigsten Geräusche. Sie muten damit den Ausführenden technische

¹⁾ Vgl. sein Bild „Der gefühlvolle Bajazzo“ in Heft 10 des VI. Jahrgangs. Red.

Kunststückchen zu und erschweren dem Hörer das Verständnis. Durch dies Ausklügeln und Zerlegen wird die Kunst hier wie dort vielfach zur Künstelei.

Aus diesen nur in großen Zügen andeutenden und keineswegs erschöpfenden Ausführungen haben wir gesehen, in welcher nahen, vielfach verschlungenen Wechselbeziehungen die Musik zu der übrigen Kunst, in kulturhistorischem Sinn betrachtet, steht. Abgesehen hiervon tritt uns die enge Wesensverwandtschaft der Künste in noch so manchem anderen interessanten Zug entgegen. Denken wir nur einmal an die vielfachen Ausdrücke, die eine Kunst immer dem Gebiete der anderen zu entlehnen pflegt. So spricht man in der Musik von „Tongemälden“ oder „Tonmalerei“, von „Klangfarbe“, „vokalem Kolorit“, von „bunten Harmonieen“. Die Komponisten haben ihren Tonstücken häufig sogar Titel gegeben, daß man es mit Werken der bildenden Kunst zu tun zu haben glaubt. Zierliche intime Kompositionen werden „Miniaturen“, leicht angedeutete, mehr an der Oberfläche bleibende — „Skizzen“, kleine Kabinetstückchen — „Aquarelle“ benannt. Und von Schumann, dem Romantiker, haben wir Märchenbilder, — die „Arabeske“, „klug und blumenhaft verschlungen“. Bei der Malerei wiederum findet man Ausdrücke wie „melodische Linienführung“, „Rhythmus“ und „Tonskala“, „Farbenkonzert“ und „melodische Farbenakkorde“. Solche poetisch anmutende Symbolik finden wir selbst heute noch in unserer scharfgründigen, mehr dem Realismus zuneigenden Zeit bei den modernen Kunstliteraten. Jarno Jessen z. B. empfindet die weiche, duftig verschwimmende Malweise des englischen Malers Watts wie Nebelakkorde; seine zerrissenen Felsen oder breit gelagerten Berge vergleicht er mit gemalten Rhapsodien. Einem Jan Veth erscheint auf dem Rubensschen Bild „Atalante und Meleager“ der große heroische Wald wie die breit orchestrierte Begleitung zu der auffauchenden Sinnenlust des kühnen Zuges. Richard Muther findet in Leonardo da Vinci's Werken alles auf einen Akkord gestimmt. Seine Gemälde sind ihm eine Welt, die man nicht sehen, sondern nur träumen kann, in der man ein fernes schönes Geigenspiel zu hören meint. Dies erinnert uns daran, daß Leonardo leises Geigen- und Flötenspiel im Nebenzimmer ertönen ließ, während er an dem Porträt der Mona Lisa, seinem berühmtesten, kürzlich auf so raffinierte Weise aus dem Louvre gestohlenen Bilde arbeitete. Man glaubt die Wirkung der Musik auf dem so wunderbaren Antlitz der Gioconda in dem so vielgenannten rätselhaften Lächeln sich spiegeln zu sehen. Leonardo, dieser Universalgeist, war auch Musiker und wurde als solcher an den Hof des Lodovico Moro nach Mailand infolge der Erfindung einer Laute, der man besonderen Schmelz und Wohllaut nachrühmte, berufen. Und als Erster übertrug er wie alle Maler, die nebenbei Musiker waren, wie z. B. Giorgione¹⁾, Watteau, Gainsborough, Corot, den weichen Schmelz

¹⁾ Vgl. sein Gemälde „Konzert im Freien“ in Heft 21 des IV. Jahrgangs. Red.

der Töne auf die Malerei. Bei letzterem hat man das Klanghafte seiner Bilder stets betont. Stucks und Böcklins Frühlings-Bilder vergleicht Muther mit vertonten Gedichten, und für Emil Schaeffer ist der Zauber Botticellis¹⁾ Gemälde eine nicht in Worte umzusetzende Melodie. Auch einige Dichter und Schriftsteller haben derartige Vergleiche gebraucht. Gelbel sagt in einem Gedicht:

„Architektur und Musik, euch beide begrüß' ich als Schwestern,
die ihr die zwingende Kraft ewiger Maße bewährt.
Was dort sichtbar im Raum als Verhältnis das Auge bezaubert, —
bannt hier wogenden Klangs in der Bewegung das Ohr.“

Ebenso Hermann Ritter, der ein Werk der Tonkunst mit einem Dom vergleicht „nicht aus totem Materiale — aus dem Stoff der eigenen Seele, unsichtbar hinauf und weittragend erbaut“. Auch Goethe spricht von Malerei in der Musik, und er hält den Ausspruch eines Philosophen, der von der Baukunst als von einer „erstarrten Musik“ sprach, für so treffend, daß er sagt: „er glaube diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn er die Architektur eine verstummte Tonkunst nenne.“

Sicherlich hat mancher unter uns schon selbst empfunden, wie Werke der bildenden Kunst oft geradezu eine musikalische Wirkung hervorzaubern, wie ja überhaupt „in den Schöpfungen der großen Künstler nicht selten der Geist einer andern Kunst atmet“. Mir sind z. B., um nur etwas anzuführen, derartige Gefühle beim Vertiefen in Bilder von Segantini gekommen. Dieser einzig in seiner Art dastehende Maler des Hochgebirges, dessen Landschaften trotz der krystallklaren, sonnigen Luft von ergreifendem Ernst sind und zugleich einen wunderbar poetischen Zauber ausstrahlen, dieser Maler löst z. B. in seiner leider nicht ganz vollendeten „Morgenstunde“ eine vorwiegend musikalische Empfindung in mir aus. Wie die leicht schwebenden, ätherischen Gestalten, die den Morgennebel verkörpern, sich in rhythmischen Schwingungen hin und her zu wiegen scheinen, immer nach oben strebend, um sich endlich aus der Tiefe zur Höhe, aus der Dämmerung zum Licht emporzurängen, das ist für mich wie eine anfangs leicht bewegte, sich wiegende Melodie, die vom zartesten Pianissimo in beständigem Crescendo allmählich zum Forte anschwillt, um schließlich in immer breiter werdenden jubelnden Fortissimo-Akkorden zu sieghaftem Abschluß zu gelangen. — Ein Gegenstück hierzu bildet desselben Malers allbekanntes „Ave Maria“. Die kleine echt italienische Barke gleitet im Schein der Abendsonne langsam über den stillen See. Vom fernen Ufer her glaubt man nicht nur die Abendglocken zu hören, es ist auch, als begleite eine leise sanfte Melodie den langsam dahinziehenden Kahn, als ertöne irgendwo ein wehmütig träumerisches Lied, zu dem das Ruder und die leise plätschernden Wellen den Takt schlagen.

¹⁾ Vgl. seine „Madonna mit den singenden Engeln“ (Jahrgang 5, Heft 6) und seine „Weihnacht“ (Jahrgang IX, Heft 6). Red.

Wie die Künstler selbst sich des Musikalischen ihrer Werke oft bewußt sind, ersehen wir unter anderem aus den Briefen Anselm Feuerbachs an seine Mutter. Diese erst vor kurzem erschienene Sammlung enthält für den Musiker viel Anziehendes, denn sie läßt das stark ausgeprägte musikalische Empfinden Feuerbachs erkennen. Unter anderem lesen wir hier z. B. bei der Schilderung seines im Entstehen begriffenen Bildes „Dante und die edlen Frauen von Ravenna“, wie er sich Dante im Gespräch mit schönen edlen Frauen im Garten wandelnd dächte: „das würde sein wie ein Andante von Mozart“; ein Gedanke, den zum Ausdruck zu bringen ihm tatsächlich geglückt ist; denn bei dem anmutigen Wandeln der Gestalten und der sich damit paarenden klassischen Ruhe des Bildes wird man den Vergleich als treffend nachempfinden. Feuerbach liebte die Musik Mozarts und legte viel von seinem eigenen Empfinden hinein, denn er, der ernste, tiefe Mensch, der unter dem Nicht-verstandenwerden schwer litt, glaubte, daß „Mozarts heiterer Genius eine Fülle von Weinen, die er nicht hatte, eine Fülle von Liebe, die er nicht genoß, in seine Werke schüttete“. Und wenn auch die Mozartschen Werke gewiß nicht des Ernstes entbehren, so ist es doch schwer, gerade eine Fülle von Weinen in ihnen zu entdecken. Näher noch mußte dem Wesen Feuerbachs die Musik Beethovens stehen. Die c-moll Symphonie hat einst, bald nach dem Tod seines Vaters, alle schmerzlichen Gefühle wieder in ihm wachgerufen, sodaß er es empfand, wie „so ein einzelnes Werk die Kraft hat, den ganzen Menschen durchzuwühlen.“ Unter den lebenden Musikern stand Feuerbach in eng freundschaftlichem Verhältnis zu Brahms. Daß dieser ihn verstand, zeigt seine Chorkomposition „Nänie“, die ergreifende Trauerode, die er der Mutter Feuerbachs nach dessen Tode widmete. Sie atmet ganz den idealen Geist Feuerbachscher Kunst.

Auf ähnliche musikalische Intuitionen wie bei Feuerbach stoßen wir bei dem schon erwähnten Maler Watts und bei Whistler. Dem ersteren, der die Musik auch leidenschaftlich liebte und selbst ein eifriger Violinspieler war, gewährte es die größte Genugtuung, „wenn man vor einem seiner Bilder Bach oder Beethoven zu empfinden versicherte, denn es war sein Bemühen, mit seinen Werken eine ebenso starke musikalische wie malerische Empfindung hervorzurufen“. Er sowohl wie Whistler gaben einigen ihrer Werke, die keineswegs sichtbare Beziehungen zur Musik aufweisen, trotzdem musikalische Namen, wie wir es umgekehrt schon bei den Musikern sahen. So fügt Watts dem Bild „Goldene Stunden“ die Erläuterung „eine Fuge“ hinzu. Vielleicht daß er bei der innigen Verschmelzung der Farben dieses Bildes an das bunte Zusammenwirken und Ineinandergreifen der kontrapunktischen Stimmen und Themen einer Fuge erinnert wurde. Whistler wählte für seine Werke wiederholt Namen wie: Harmonie in Schwarz, Note in Grau, Symphonie in Weiß, usw. Er hält in

seiner Symphonie in Grau an dem Grau als Hauptfarbe streng fest und fügt nur solche Farben hinzu, die sich dem Hauptton harmonisch anpassen, ihn womöglich noch in verstärktem Maß zum Ausdruck bringen. Die Kritik aber und das Publikum verstanden diese Benennungen falsch, denn sie stellten sich unter Harmonieen mehr ein harmonisches Zusammenwirken vieler verschiedener Farben vor. Sie spotteten darüber, und ein Kritiker wies ihm in der Symphonie in Weiß außer dem Weiß noch eine ganze Menge anderer Farben nach. Whistler hatte darauf nur die Entgegnung: „Glaubt er denn, daß eine Symphonie in D keine andere Note enthalte und nur eine ununterbrochene Wiederholung sein dürfe von d d d?“ Diese Antwort entspricht ganz Whistlers sarkastischem, reizbarem Charakter. Er ließ sich keineswegs beirren, und seine Harmonieen und Symphonieen wurden bald, wie er selbst sagt, zum „roten Tuch“ für die Engländer. Wegen eines „Nocturne“ betitelten Bildes kommt es zwischen ihm und Ruskin sogar zu einem Prozeß und dabei zu der Frage, ob man ein Nocturne überhaupt malen könne. Als der Anwalt Whistler fragte, ob er es vermöchte, ihm die Schönheiten seines Bildes verständlich zu machen, antwortete Whistler mit gewohnter Grobheit: „Nein, ich fürchte, das wäre ebenso hoffnungslos, wie wenn ein Musiker seine Töne einem Tauben ins Ohr bliese.“ Heute wird Whistler schon besser verstanden. Man hat sogar gesagt, daß er durch den dünnen transparenten Farbenauftrag, wie man ihn bei den Japanern findet, ein „wahrhaftes Klingen seiner Harmonieen“ hervorgerufen hätte, und wenn ein Künstler wie er den Hauptwert auf das Einfache und Großzügige legt und seine Farbentöne in einem harmonischen Aufbau ordnet, so mag er sich wohl als Symphoniker fühlen. Whistlers Innenleben verband sich immer inniger mit der Musik, und in den letzten Jahren erhielten seine Bilder fast ausschließlich musikalische Titel.

Auch bei einem unserer größten deutschen Künstler, bei Max Klinger, finden wir derartige Bezeichnungen. Er zählt, wie die Musiker, seine Werke als opus 1, 2 usw. auf, und gibt ihnen Titel wie „Capriccio“ und „Intermezzi“. Doch hier haben wir es nicht wie bei Whistler mit nur aus sich heraus geborenen Stimmungen zu tun, sondern Klinger fand die Anregung zu den erwähnten Titeln z. B. in den gleichbenannten Musikstücken Robert Schumanns, dem er einen seiner Radierzyklen „Rettung Ovidischer Opfer“ widmete. Auch Klinger ist durchaus musikalisch und findet daher in der Musik die meiste Anregung zu seinem Schaffen. Innerlich wesensverwandt fühlt er sich vorzüglich mit Brahms, dessen Lieder einen derartig gewaltigen Nachhall in ihm erweckten, daß er sie in seiner Kunst neu erstehen ließ. Und gerade in diesem Neuschaffen liegt die mächtige Wirkung dieser Blätter, deren jedes in seiner Stimmung sich ganz der des Liedes anpaßt. „Feldeinsamkeit“, „Alte Liebe“, „Sehnsucht“ u. a., wie auch Hölderlins ergreifendes „Schicksalslied“, das Klinger zur er-

schütternden Prometheussage umwandelte, entstanden so, bald in zartester Linienführung, bald in wuchtigen, kraftvollen Massen. An diesen Werken sehen wir, wie sich Dichter, Musiker und Radierer zu einem harmonischen Dreiklang vereinigt haben. Wie schon aus dem Titel „Brahmsphantasie“¹⁾ hervorgeht, ist Klinger hier in erster Linie nicht durch den Dichter angeregt worden, sondern durch den Musiker. Diesen wiederum begeisterten die Radierungen, denn er fühlte, daß Klinger ihn ganz verstand und hier das bildlich zum Ausdruck brachte, was ihm bei der Vertonung der Lieder vorgeschwebt hatte. Als Dank widmete er Klinger sein letztes Werk, die „Vier ernsten Gesänge“, was diesen mit gerechtem Stolz erfüllte.

Hiermit sind wir zu einem neuen Punkt gelangt, zu der wechselseitigen Anregung der Künstler durch ganz bestimmte Werke. Schwind, von dem W. H. Riehl sagt, daß die Musik geradezu zu seinem geistigen Wohlbefinden gehöre, und der selbst meinte, jeder Mensch habe täglich einen Mund voll Musik nötig, war ein äußerst vielseitiger Musikfreund. Er war Klavierspieler, sang, spielte in einem Hausquartett die erste Geige und trat bei einem Musikfest in München als Bratschist in das Orchester ein. Bei einer Schubertausstellung in Wien fand man eine Klavierkomposition mit Moriz v. Schwind unterzeichnet. Innig war er mit Schubert befreundet, man nannte ihn den malenden Schubert, und in sehr herzlichem Verhältnis stand er zu Franz Lachner, dessen Leben er auf einem endlos langen Papierstreifen, der sog. Lachnerrolle²⁾ in reizenden, zum Teil humoristischen, zum Teil symbolischen Zeichnungen erzählend darstellte. Später betonte er seine tiefe Verehrung für Beethoven, durch dessen Chorphantasie sein „Symphonie“³⁾ betitelter Gemälde konzipiert worden ist. In seinen Zeichnungen „Akrobatenspiele“, die er anfangs „Kontrapunktische Übungen“ nannte, gibt uns Schwind ein ganz besonders musikalisches Werk. Er variiert darin siebzehnmal ein gegebenes Thema von 15 Punkten mit drei Figuren in allen möglichen Stellungen, gewissermaßen den Gesetzen einer Fuge entsprechend. Zahlreich sind seine überaus poetischen Illustrationen zu Kompositionen, z. B. Titelvignetten zu Klavierstücken aus dem „Barbier von Sevilla“, zu „Tancred“, „Othello“ u. a. Die Wiener Oper schmückte er mit einem Freskenzyklus aus Haydns „Schöpfung“, aus „Fidelio“,⁴⁾ der „Zauberflöte“, wobei die Gestalt des Papageno Mozarts Züge trägt, und aus dem „Märchen von der schönen Melusine.“ Durch diesen Auftrag konnte Schwind im Alter eine schon lange gehegte

¹⁾ Das Blatt „Evokation“ aus der Brahmsphantasie veröffentlichten wir in Heft 14 des VI. Jahrgangs. Red.

²⁾ Zwei Stücke aus der Lachnerrolle befinden sich unter den Beilagen von Heft 13 des III. Jahrgangs. Red.

³⁾ Siehe die Beilagen von Heft 11 des III. Jahrgangs. Red.

⁴⁾ Vgl. die Kunstbeilagen von Heft 4 des V. Jahrgangs. Red.

Idee ausführen, denn Mendelssohns Ouvertüre zu der schönen Melusine hatte ihn schon früh zum Schaffen angeregt.¹⁾ Sein Zeitgenosse Genelli war ebenso wie Preller, Böcklin, Lenbach und auch Liszt vom Großherzog Karl Alexander nach Weimar berufen worden. Das Zusammenwirken so vieler verschiedener und bedeutender Elemente in dem kleinen Weimar, das für die gesamte Kunstentwicklung jener Zeit wieder einmal ungemein förderlich und fruchtbringend war, beeinflußte auch Genellis Schaffen vorteilhaft. Er, den Cornelius den großen Rhapsoden nannte, erhielt durch Mozarts „Don Juan“ den ersten Anstoß zu den Zeichnungen „Das Leben eines Wüstlings“. Andererseits haben wieder Werke von Genelli — „Die Flucht nach Ägypten“ und „Die Ruhe in der Wüste“ — Hector Berlioz zu seinen gleichnamigen musikalischen Szenen angeregt, die er dann später zu seiner Trilogie „Enfance du Christ“ zusammenschmolz.

Bei einem jungen Künstler des genannten Weimarer Kreises, Arnold Böcklin, wurde hier der Grundstein zu seinem späteren reichen Schaffen gelegt, besonders der Verkehr mit Franz Liszt ist auf seine, sich im stillen vollziehende, künstlerische Entwicklung von bedeutendem Einfluß gewesen. Denn Liszt vertrat die Ansicht, daß, je umfassender die Allgemeinbildung des Menschen wäre, sich desto feiner auch die Gefühle und Ideen erweisen würden, die er als Künstler der Form einverleibe. Böcklin fühlte sich schon in früher Jugend von Musik und Poesie mächtig angezogen. Auch komponierte er selbst und vertiefte sich intensiv in Bach, Händel und Beethoven. Obgleich er, ähnlich wie Klinger, für Richard Wagner nur kühle Bewunderung hatte, ist doch auf dessen Karfreitagzauber sein Bild „Sieh, es lacht die Au“ zurückzuführen. Singende, Blumen pflückende und Gitarre spielende Mädchen verbildlichen hier in anmutigster Weise das herrliche Motiv. — Überhaupt sind Wagners Schöpfungen für so manchen Künstler von Anregung gewesen. Hermann Hendrich, der phantastische Nachempfänger Böcklins, ist durch sie zu seinen Mythosbildern²⁾ veranlaßt worden, und Franz Stassen³⁾ hat die Illustrationen — dies Wort im Sinne des modernen Buchschmucks aufgefaßt — zu Richard Wagners Werken und zu denen Siegfried Wagners geliefert; Holzschnitte, die, obwohl oft nur

¹⁾ Zu nennen wäre auch noch Schwinds Zyklus „Die Hochzeit des Figaro“, aus dem wir fünf Blatt veröffentlicht haben (Jahrgang IV, Heft 6 und Jahrgang X, Heft 12). Red.

²⁾ Von Hendrichs Bildern hat die „Musik“ die nachstehenden reproduziert: „Der fliegende Holländer“ (Jahrgang II, Heft 16); „Der Rheintöchter Klage“, „Siegfrieds Tod“ (Jahrgang III, Heft 10); „Schattenzug der Mannen mit Siegfrieds Leiche“ (Jahrgang III, Heft 10); „Wie Todesahnung Dämmerung deckt die Lande“, „Die traurige Weise“, „Die Rheintöchter“, „Die schlafende Brunnhilde“ (Jahrgang III, Heft 20). Red.

³⁾ Ein Blatt aus dem „Tristan“-Mappenwerk Franz Stassens enthalten die Beilagen von Heft 19 des V. Jahrgangs; zwei Blatt aus dem „Parzifal“-Werk Heft 2 des I. Jahrgangs. Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang auch Stassens „Weiheblatt auf Mozart“, das wir im 1. Mozartheft (Jahrgang IV, Heft 1) veröffentlichten. Red.

Randleisten, in ihrer einfachen, großen Linienführung von monumentaler Wirkung sind.

Man könnte hiernach glauben, daß auch Wagners Schaffen in umgekehrter Weise durch Werke der bildenden Kunst befruchtet sei. Doch finden wir bei ihm trotz seiner großen literarischen Bildung und seines reichen Wissens auf den verschiedensten Gebieten im allgemeinen wenig Interesse und Verständnis gerade für die bildende Kunst. Aus seiner Selbstbiographie erfahren wir, daß er während seines wiederholten Aufenthalts in Venedig die Akademie nur von außen kennen gelernt hatte, bis es seinem Freund Wesendonk endlich, aber nur ein einzigesmal, gelang, ihn zur Besichtigung zu überreden. Wagner gibt seine vollständige Teilnahmslosigkeit auch rückhaltlos zu. Nur vor einem Werk macht er halt, vor Tizians Himmelfahrt Mariä, der Assunta. Er sagt: „Ich muß bekennen, daß sie eine Wirkung von erhabendster Art auf mich ausübte, so daß ich seit dieser Empfängnis in mir meine alte Kraft fast wie urplötzlich wieder belebt fühlte,“ und verblüffenderweise fährt er fort: „Ich beschloß die Ausführung der Meistersinger.“ Diese überraschende Wirkung der Assunta könnte im ersten Moment fast wie ein schlechter Witz berühren. Wir ersehen aber daraus, wie sonderbar oft die Ideenassoziationen der Künstler sind.

Dieses selbe Bild hat auch auf Mendelssohn einen unauslöschlichen Eindruck gemacht. Als seine Mutter nach Venedig reist, schreibt er ihr in etwas drastischer Weise: „Wenn Du bei dem gelben Himmelsglanz hinter der Maria nicht an mich denkst, so hört alles auf, ebenfalls bei gewissen Engelsköpfchen, an denen ein Rindvieh lernen kann, was Schönheit ist.“ Seine Schwester Fanny Hensel schreibt darauf aus Venedig: „Ich habe Felix' Gruß an die Glorie ausgerichtet und kann ihm versichern, daß ich wenigstens nicht das Rindvieh bin, welches die Engelsköpfe nicht schön fände.“ Mendelssohn hat auch sonst, im Gegensatz zu Wagner, auf seinen Reisen die Kunstschatze stets eingehend besichtigt und sich in seinen Briefen in höchst persönlicher Auffassung darüber ausgelassen. Auch eigene Skizzen und Bilder brachte er von seinen Reisen mit¹⁾, war also nicht nur in musikalischem Sinn der „Landschaftsmaler“, wie Wagner ihn in bezug auf seine Kompositionen nennt. Seiner Aussage nach haben ihn Bauwerke und Gemälde mit am meisten inspiriert. — Auf allen Gebieten der schönen Künste heimisch, fühlte sich — wie Max Chop in seinen persönlichen Erinnerungen sagt — auch Liszt, und „er suchte oft und immer mit Glück Parallelen seiner Kunst zu der Dichtung, Malerei und Skulptur.“ Seine symphonische Dichtung „Hunnenschlacht“ ist nach dem gleichnamigen Gemälde von Wilhelm Kaulbach komponiert worden.

Außer den hier angeführten ließen sich noch unzählige Beispiele

¹⁾ Vier Zeichnungen enthält das Mendelssohn-Heft der „Musik“ (Jahrgang VIII, Heft 9). Red.

nennen, wie „dem Maler sich das Musikwerk zum Bilde gestaltet, und der Musiker die Gemälde in Töne wandelt“. Selbst die Werke eines der ältesten Komponisten, Palestrina's, insonderheit seine Messen, sollen ihren feierlichen Stimmungsgehalt den frommen musizierenden Engeln *Fra Angelicos*¹⁾ verdanken. Wie recht Schumann hat, wenn er sagt, daß die Ästhetik der einen Kunst die der andern ist, und nur das Material verschieden, ersehen wir auch daraus, daß unendlich oft dieselben Ideen, jedoch ganz unabhängig voneinander, Musiker sowohl wie bildende Künstler zum Schaffen befruchtet haben. Für wie viele Meister ist nicht allein die Faustsage zu einem reizvollen Objekt geworden! Ich erinnere nur an die Opern von Spohr und Gounod, an Wagners *Faustouvertüre*, Liszt's *Faustsymphonie*, Berlioz' *Fausts Verdammung*, Schumanns *König von Thule*, und an die Lieder von Zelter, Schubert, Loewe. Und andererseits an Rembrandts Radierung „*Faust in seinem Studierzimmer*“, die gerade ein besonders charakteristisches Beispiel für seine wunderbare Lösung von Lichtproblemen ist — ferner an die Federzeichnungen von Cornelius, die Lithographien von Delacroix. Bemerkt sei hierbei, daß Goethe die Illustrationen von Cornelius sehr abfällig kritisiert haben soll, während er von Delacroix sagt, er habe das ursprünglich Düstere, das durch die Übersetzung ins Französische dem Faust genommen sei, diesem durch seine Lithographien zurückgegeben.

Auf die Werke der bildenden Kunst, die sich in sichtbarer Weise mit der Musik beschäftigen, die zur Verherrlichung der Tonkunst oder der Tonkünstler geschaffen wurden, näher einzugehen, fehlt es mir hier an Raum. Ich konnte nur gelegentlich eins oder das andere erwähnen. Das Material ist zahlreich und vielseitig, von verschiedenartigstem Geist erfüllt. Es führt zurück bis auf die frühesten Epochen der Kunstgeschichte. Von welcher Wichtigkeit aber diese Darstellungen, und besonders die der frühesten Zeit für die Musikwissenschaft und Instrumentenkunde gewesen sind, geht schon daraus hervor, daß wir lediglich durch die antiken Reliefs, Vasenmalereien und Mosaiken genaue Kenntnis von den im Altertum gebräuchlichen Instrumenten erhalten haben. Nebenbei geben sie uns noch vielfach Aufschluß über die die Musik betreffenden Sitten und Gebräuche der alten Völker. Daß schon in jener grauen Vorzeit Musik, Dichtkunst und Malerei fast untrennbar miteinander verknüpft waren, auch das lernen wir aus diesen Resten des Altertums.

Wir haben gesehen, daß diese engen Beziehungen sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben, und daß alle Künste ein sich wechselseitig berührendes, harmonisches Ganzes, eine Einheit bilden, wie Ludwig Eckardts Worte bestätigen: „O, vergeßt nicht ihren gemeinsamen Quell. Nach demselben Gesetze und Ziel ringen sie alle; sei auch verschieden der Weg — eins ist sie, eins ist die Kunst.“

¹⁾ Vgl. die sechs Blatt in Heft 17 des X. Jahrgangs. Red.

ÜBER EINIGE TYPISCHE FEHLER BEI DER INSZENIERUNG ÄLTERER OPERN

VON DR. RUDOLF CAHN-SPEYER-CHARLOTTENBURG

Seit der durchgreifenden Umwälzung, die sich im 19. Jahrhundert durch die Werke, Schriften und Taten Richard Wagners in den Anschauungen über das musikalische Bühnenstück sowohl bei den ausübenden Künstlern als auch beim Publikum vollzogen hat, ist bei allen Komponisten, die für die Bühne schreiben, mögen sie sonst noch so wenig den Grundsätzen entsprechen, die im Anschluß an Wagner zur Geltung gekommen sind, das Bestreben zu bemerken, einen Zusammenhang nicht nur zwischen Wort und Ton, sondern auch zwischen den szenischen Vorgängen und der gleichzeitig erklingenden Musik erkennen zu lassen. Dadurch, daß auch die rein instrumentalen Stellen der modernen Bühnenwerke fast ausnahmslos bestimmte gleichzeitige szenische Vorgänge voraussetzen, haben sich die Sänger und Regisseure daran gewöhnen müssen, die toten Punkte, die früher oft in den Pausen des Gesanges auf der Bühne vorzukommen pflegten, zu vermeiden, um so mehr, als auch im Publikum eine mehr oder weniger dunkle Vorstellung davon entstanden ist, daß ein Zusammenhang zwischen der Musik und dem, was auf der Bühne geschieht, vorhanden sein müsse, und aus dieser Erkenntnis, wie auch wohl aus dem Einfluß der naturalistischen Richtung des Schauspiels, erhöhte Anforderungen an eine sinngemäße darstellerische Leistung auf der Bühne entsprungen sind.

Mit der Verbreitung dieser Anschauungen ist auch das Bedürfnis Hand in Hand gegangen, das gesteigerte Können in bezug auf Darstellung und Regie sozusagen rückwirkend anzuwenden, also auch den Opern zugute kommen zu lassen, in deren Entstehungszeit sich weder das Verlangen, noch die Fähigkeit zu einer solchen Ausgestaltung der Bühnenvorgänge entwickelt hatte; nicht, als ob die gegenwärtig geltenden Anschauungen nicht auch schon früher hin und wieder zum Ausdruck gelangt wären; aber dies geschah nicht mit einer zielbewußten Energie, die eine Rückwirkung auf die Bühnenpraxis hätte zur Folge haben können. Hier stellte sich nun eine Schwierigkeit ein: während in den modernen Werken der jedesmal geforderte szenische Vorgang fast immer durch besondere Bühnenanweisungen angegeben wird oder doch auf Grund einer so ziemlich zum Allgemeingut gewordenen Routine wenigstens bis zu einem gewissen Grad aus konventionellen Zügen der Musik selbst entnommen werden kann, pflegt in den älteren Opern weder das eine, noch das andere der Fall zu sein. Nun gibt es eine ganze Anzahl Darsteller und Regisseure, die es recht gut verstehen, einer ihnen gegebenen Anweisung wenigstens in groben Zügen zu folgen, aber nicht viele, die imstande sind, ohne einen deutlichen

Fingerzeig selbständig etwas Brauchbares zu erfinden. Etwas muß geschehen; das verlangen wir heute; aber was? Hier beginnt schon der Irrtum. Es ist nicht richtig, daß in der älteren Oper immer etwas geschehen müsse; dies ist ja auch in der modernen Oper, namentlich bei lyrischen Ruhepunkten, keineswegs der Fall. Diese Seite der Angelegenheit wird übrigens weiter unten noch genauer erörtert werden. Aber auch an den Stellen, an denen etwas vorgehen kann und soll, darf nicht etwas Beliebiges geschehen, wenn es nur in die dramatische Situation paßt; es muß auch zur Musik passen, denn wenn bei ihrer Niederschrift dem Komponisten auch kein bestimmt nachweislicher szenischer Vorgang vorgeschwebt hat, so ist doch die Stimmung, ja sogar das Tempo und der Rhythmus der Musik in Berücksichtigung zu ziehen, wenn unser in dieser Hinsicht verfeinertes Gefühl nicht verletzt werden soll. Nun sind unsere Darsteller und Regisseure dadurch verwöhnt, daß ihnen in den modernen Opern das Nachdenken so oft erspart wird, und sie versagen meist, wenn es sich darum handelt, aus der Situation und der Musik heraus etwas zu erfinden, das nicht förmlich vorgeschrieben ist und doch ungezwungen wirken soll.

Diese Umstände geben insbesondere zu zwei Gattungen von Fehlern Anlaß: entweder geschieht etwas Falsches, also etwas anderes, als der jeweils in Betracht kommende Moment erfordert oder verträgt, oder es geschieht zu wenig, d. h. es unterbleibt etwas, wo die Beschaffenheit der fraglichen Stelle einen szenischen Vorgang erfordert oder doch gestattet. In die erste Kategorie gehören auch diejenigen Fälle, in denen etwas geschieht, obwohl nichts geschehen sollte.

Die erstgenannte Gattung von Fehlern wird ganz besonders durch die Anlage der älteren Opern als Nummern-Opern verursacht. Ist der Dialog oder das Rezitativ zu Ende, so pflegt das Ritornell der folgenden Nummer einzusetzen — nur verhältnismäßig selten fehlt ein solches — und es entsteht die Frage, was nun während dieses Ritornells zu geschehen habe, da man sich nicht mehr entschließen kann, die Sänger einfach ruhig warten zu lassen, bis ihr Einsatz kommt. Nun ist das Ritornell in der Regel nichts als ein formales Element und besteht aus den ersten Takten — gewöhnlich aus der ersten Periode oder aus dem Vordersatz — der Melodie, welche der Sänger nachher vorzutragen hat; da diese Melodie den Gefühlen zum Ausdruck dienen soll, die der Sänger zu äußern hat, ist es von vornherein so gut wie ausgeschlossen, daß sie einen bestimmten szenischen Vorgang zu begleiten haben sollte. In Buffo-Opern wird sich in der Regel leicht ein Mittel finden lassen, das während des vorangehenden Rezitativs gewöhnlich von selbst sich ergebende Spiel fortzusetzen; hier wird auch seltener gefehlt. Aber schlimm steht es oft in der ernsten Oper. Hier ist in der Regel der Eintritt der geschlossenen Nummer gleichbedeutend mit dem erreichten Höhepunkt oder Wendepunkt einer Situation,

der eine Fortsetzung des vorhergehenden Spiels nicht gestattet. Einige aus der Erfahrung geschöpfte Beispiele mögen dies erläutern.

An einem der ersten Theater Deutschlands habe ich es erlebt, daß während des Ritornells zu dem Canon-Quartett im ersten Akt von „Fidelio“ ein neckisches Getändel zwischen Marzeline und Jaquino im Hintergrunde vor sich ging, bis Marzeline sich eben noch rechtzeitig zu ihrem Einsatz, der ja der erste im Canon ist, an die Rampe begab und zu singen anfang: „Mir ist so wunderbar.“ Es ergibt sich ohne weiteres, daß dadurch die tiefenste, nach innen gekehrte Stimmung, die das Ritornell — diesmal keine Antizipation des nachfolgenden Gesanges — ausdrückt, auf das peinlichste gestört wird. Der Schluß des vorangehenden Dialogs zeigt uns Marzeline und Leonore in tiefster Gemütsbewegung: Marzeline sieht die Erfüllung ihres innigsten Herzenswunsches unerwartet in greifbare Nähe gerückt; Leonore hingegen sieht ihr bisher mit dem Aufgebot äußerster Selbstverleugnung durchgeführtes Vorhaben gefährdet, da sie durch Roccas Absicht, sie mit Marzeline zu vermählen, gezwungen sein wird, sich als Frau zu erkennen zu geben. Beide sprechen dies ja auch unmittelbar darauf aus. Sie müssen demnach still dastehen, Marzeline von der Hoffnung auf ihr künftiges Glück erfüllt, das sie kaum noch fassen kann, Leonore in quälendster Sorge um die Verwirklichung ihres Planes. Drücken beide Darstellerinnen eben dieses durch ihre Haltung und ihren Gesichtsausdruck aus, so ist der Kontrast, in den sie dadurch gegeneinander geraten, hinreichend, das Ritornell darstellerisch auszufüllen, ohne daß sonst noch etwas „geschieht“, und entspricht durchaus dem Charakter der Musik. Inzwischen betrachtet Rocco mit freundlicher Bonhomie das — wie er meint — hoffnungsvolle junge Paar. Bei Marzellines Worten: „Er liebt mich, es ist klar,“ nickt er seiner Tochter wohlwollend bekräftigend zu und geht, der szenischen Anweisung gemäß, nach dem Hintergrund, um die von Fidelio mitgebrachten Ketten in Augenschein zu nehmen. Das darf nicht früher geschehen, denn während des rein instrumentalen Ritornells würde der ganz nebensächliche Gang Roccas, als einzige Bewegung auf der Bühne, die Aufmerksamkeit unverhältnismäßig stark auf sich lenken. In diesem für sein Familienleben so entscheidenden Augenblick vermögen ihn nun die Ketten nicht lange zu interessieren, er blickt wieder zu Marzeline und Leonore, und mit den Worten: „Sie liebt ihn, es ist klar,“ kommt er nach dem Vordergrunde, worauf er sich ermunternd an seine Tochter wendet: „Ja, Mädchen, er wird dein!“ Er kann sie dabei auch freundlich auf die Schulter klopfen. Jaquino ist während dieser ganzen Zeit auf der Bühne überflüssig, da innerhalb der durch die Musik charakterisierten Stimmung keine Möglichkeit vorhanden ist, das, was in ihm vorgeht, auszudrücken; während des Dialogs ist er — nach der Bühnenvorschrift — fortwährend neugierig bald aufgetreten, bald wieder verschwunden. Vor

Beginn des Ritornells ist er abgegangen und kommt spähend gerade zu seinem Einsatz wieder, wodurch sein Schrecken über die vermeintliche Einigkeit der drei anderen, den er auszusprechen hat, sehr wohl motiviert erscheint.

In derselben „Fidelio“-Vorstellung, die mir zu den obigen Bemerkungen Anlaß gegeben hat, beschäftigte sich Marzelline während ihrer ganzen Arie („O wär' ich schon mit dir vereint“) angelegentlich mit Plätten und Zusammenfalten von Wäsche, was sie schon von Beginn des Aktes an getan hatte. Es wird sich wohl kaum etwas dagegen einwenden lassen, wenn dies während des Duetts mit Jaquino geschieht; das Duett spielt ins Scherzhafte, und Marzellines prosaische Beschäftigung während der Liebeserklärungen Jaquinos veranschaulicht sehr gut ihre Gleichgültigkeit gegen die Gefühle ihres Bewerbers. In der Arie handelt es sich aber um den geraden Gegensatz dazu, um Marzellines innige Gefühle für Fidelio. Während Marzelline diese ihre Gefühle äußert, darf sie ihre prosaische Beschäftigung, die eben noch zum Ausdruck der Gleichgültigkeit gedient hat, nicht fortsetzen, sonst entsteht zwischen ihrem Gesang und ihrem Tun ein Kontrast, der geradezu komisch wirken kann und jedenfalls keine Stimmung aufkommen läßt. Während der Worte des vorangehenden kurzen Dialogs: „Da kam Fidelio in unser Haus,“ in denen die Änderung ihrer Gedankenrichtung zum Ausdruck kommt, hält Marzelline mit dem Plätten inne, und mit dem Eintritt der Musik läßt sie das Plätteisen los. Sie braucht sich darum nicht konzertmäßig vor die Rampe hinzustellen, sondern sie kann etwa an den Tisch gelehnt bleiben und bei den Worten: „Und ist die Arbeit abgetan“ einen Blick auf ihr Gerät werfen, mit dem etwas melancholischen Gedanken daran, daß sie jetzt keinen so schönen Lohn nach ihrer Arbeit zu erwarten hat, wie sie ihn für die Zukunft erhofft. Hier muß eben einmal der Regisseur Entsagung üben. Sollten dabei auch hier und da schauspielerisch matte Momente nicht zu vermeiden sein, so ist das immer noch besser, als eine vollständige Zerstörung der Stimmung. Wir dürfen zwar, wenn es möglich ist, unserer modernen Art des Empfindens entsprechend, etwas auf der Bühne geschehen lassen, was durch die Musik nicht von vornherein gefordert wird, aber nur so lange, als wir nicht Gefahr laufen, dadurch in Konflikt mit der Musik und dem, was sie auszudrücken hat, zu geraten; wir dürfen ihre Wirkung unterstützen, aber nicht entstellen.

Eine Oper, an der in dieser Hinsicht besonders viel gesündigt wird, ist die „Zauberflöte“. So habe ich — wieder in einem der anerkannt ersten Theater Deutschlands, in dem die „Zauberflöte“ eben neu inszeniert worden war — erleben müssen, daß im ersten Finale der Aufzug von Sarastros Gefolge schon begann, während Papageno noch sang: „O wär' ich eine Maus, wie wollt' ich mich verstecken!“ Natürlich hat

es keinen Sinn, den Zug früher erscheinen zu lassen, als mit dem Eintreten des Marschrhythmus, der als etwas musikalisch Neuartiges zugleich das Erscheinen von etwas Neuem auf der Bühne erfordert und charakteristisch begleitet. Die Folge des erwähnten Arrangements war, daß der Chor sich so lange schüchtern im Hintergrunde bewegte, bis eben der Marschrhythmus einsetzte und der heranziehenden Menge so die musikalische Unterstützung für ein würdevoll entschiedenes Auftreten gab. Da nun Papageno und Pamina den herannahenden Zug nicht bemerken durften, ehe sie zu Ende gesungen hatten, mußte man annehmen, daß die große, nachher so feierlich auftretende Menschenmenge sich zunächst ganz geräuschlos heranbewege, und Papageno und Pamina mußten, ganz vorne an der Rampe stehend, mit angelegentlichster Aufmerksamkeit ins Parkett blicken, obwohl Papageno eigentlich ängstlich, nach einem Verstecke suchend, herumlaufen müßte, wodurch als Gegensatz die sichere Würde Paminas zu um so wirksamerem Ausdruck käme. Man sieht, ein Fehler zieht immer eine Fülle anderer nach sich.

Eine andere Stelle der „Zauberflöte“, das Duett zwischen Papageno und Papagena, wird in der ziemlich allgemein üblichen Ausführung zu einer lächerlichen Operettenszene.¹⁾ Papageno sieht zum erstenmal in seinem Leben — abgesehen von einem flüchtigen Augenblick, in dem Papagena, kaum erschaut, ihm wieder entführt worden ist — ein ihm äußerlich entsprechendes anderes Wesen, noch dazu das von ihm ersehnte Mädchen, das er nach dem ganzen Zusammenhang als seine künftige Lebensgefährtin anzusehen berechtigt ist. Wäre ein analoger Anblick für jeden anderen als Papageno überraschend, so steht ihm sein Verstand, der ja nach seiner ganzen Charakteristik nicht eben besonders stark entwickelt ist, plötzlich völlig still. Das Ritornell, aus den kürzesten rhythmischen Elementen zusammengesetzt, gibt Papageno Gelegenheit, sein im eigentlichsten Sinne sprachloses Erstaunen durch kurze Bewegungen, wie Zusammenschlagen der Hände, Reiben der Augen, da er zweifelt, ob er richtig sieht, u. dgl., auszudrücken. Dabei ringt er nach Worten und ist, als es ihm endlich möglich wird, artikulierte Laute von sich zu geben, nicht imstande, mehr als die erste Silbe von Papagenas Namen hervorzustoßen, der ihm von jener flüchtigen Begegnung her im Gedächtnis geblieben ist, als wollte er sagen: „Ja, ist denn das möglich?“ Hierdurch rechtfertigt sich die vielfach angefochtene Auffassung eines unserer originellsten Dirigenten, der das Duett ziemlich langsam beginnt und das Tempo so allmählich steigert, daß er das weiterhin festzuhaltende fließende Zeitmaß erst dort erreicht, wo Papageno zum ersten Male imstande ist,

¹⁾ Vgl. den lesenswerten Aufsatz von Rudolf Gmür: „Betrachtungen über die Zauberflöte.“ Allgemeine Musik-Zeitung, Charlottenburg, 1906, No. 12.

den Namen seiner Papagena vollständig auszusprechen. Papagena hingegen kann nicht so überrascht sein wie Papageno, denn sie hat ihn ja, in eine alte Frau verwandelt, schon lange genug gesehen. Erst empfindet sie eine naive Freude über sein Erstaunen, wie ein Kind, dem es gelungen ist, ein anderes durch eine Überraschung zu verblüffen, und dann ahmt sie ihm, wieder naiv kindlich, Worte und Gebärden nach — letztere natürlich nicht mit balletmäßiger Exaktheit —, bis sich die beiden zum Zwiegesang vereinigen, lebhaft plappernd, wie Kinder, die einander eifrig erzählen, was sie alles tun werden, wenn sie erst einmal groß sind. Das abwechselnde Herumlaufen des einen um den anderen, wie es statt dessen an vielen Bühnen üblich ist, drückt keinen psychologischen Inhalt aus und ist daher sinnlos und nur störend.

Es würde ins Uferlose führen, wollte ich auch nur die am meisten in die Augen springenden Entstellungen besprechen, mit denen an den älteren Opern in unseren Theatern — selbst in den besten — gesündigt wird. Wenden wir uns nun der zweiten der eingangs angeführten Fehlergattungen zu, den Unterlassungssünden, durch die dort ein Stillstand oder eine verminderte Wirkung des szenischen Vorganges verursacht wird, wo Musik und Situation etwas anderes erfordern oder doch ermöglichen würden.

Ich wähle zunächst die große Szene des Max im ersten Akt von „Freischütz“. Während die Bauern sich tanzend entfernen, sitzt der Darsteller des Max gewöhnlich an einem Tisch und wartet, bis er allein ist. Bei dem Eintritt des Allegro begibt er sich mit mehr oder weniger heftigen Bewegungen zum Souffleurkasten, singt sein Rezitativ, wartet dann sichtlich gelangweilt, bis das Ritornell der Arie zu Ende ist, und beginnt so sentimental wie möglich und mit reichlicher Betätigung seiner Arme zu singen: „Durch die Wälder, durch die Auen.“ Statt als langweilige Opernszene zu erscheinen, wie es bei dieser Art der Darstellung unvermeidlich ist, kann diese Stelle aber als ein dramatischer Moment von höchster Eindruckskraft gegeben werden, wie Weber sie auch komponiert hat. In dem kurzen Dialog, der dem Walzer vorangeht, hat sich Max mit den Worten: „Ja, es wäre mir wie tanzen“ unwirsch auf einen Stuhl geworfen. Er stützt die Arme auf den Tisch und verbirgt das Gesicht mit den Händen, als wollte er sich auch äußerlich völlig von der ihn umgebenden Heiterkeit abschließen. Dabei wirft er seinen Hut, der ihm später beim Spiel hinderlich wäre, wie unabsichtlich neben sich auf den Tisch. Nachdem der Walzer verklungen ist, tritt eine lange Generalpause ein. Durch das Aufhören jedes Geräusches erwacht Max aus seiner düsteren Träumerei, und bei dem Beginn des Allegro erhebt er mit einem wilden Ruck den Kopf. Mit dem Eintritt des vollen Streichorchesters steht er auf, und, die geballte Faust auf dem Tisch, singt er seinen ersten Satz: „Nein, länger trag' ich

nicht“ usw. mit ausbrechender Leidenschaft. Während der erregten Figuren der folgenden zwei Takte geht er außer sich auf und ab, greift sich wohl auch verzweifelt an den Kopf, als fühlte er ihn zerspringen. Mit dem Abbrechen dieser Figuren und dem Eintritt des Tremolo erfaßt ihn ein neuer Gedanke: der Gedanke an das Unrecht, das ihm vom Schicksal angetan wird: „Für welche Schuld muß ich bezahlen?“ In den folgenden zwei Takten ballen sich seine Fäuste krampfhaft, er erhebt den Kopf und klagt dann den Himmel an: „Was weilt dem falschen Glück mein Haupt?“ Keine Antwort kommt von oben. Mit den nächsten beiden Takten wirft sich Max verzweifelt auf den Stuhl, legt die Arme auf den Tisch und vergräbt den Kopf darin. Bei dem Fortissimo-Einsatz der Violinen, der vibrato gespielt werden muß, geht ein konvulsivisches Zucken wie ein tränenloses Schluchzen durch seinen Körper. Da setzt mild die Klarinette ein; gleichzeitig beginnt der Mond allmählich die Bühne zu erhellen, nicht etwa ein sichtbarer Theatermond, sondern nur der Schimmer des selbst unsichtbaren Mondes. Während des Klarinettensolos hebt Max den Kopf, blickt um sich, und wenn das Ritornell anhebt, drückt ein Nachlassen von Maxens gespannter Haltung und ein Weicherwerden seiner Züge den lindernden Einfluß aus, den der Anblick der lieblichen Landschaft auf sein Gemüt ausübt. Freundliche Bilder der Vergangenheit steigen in ihm auf, denen er schlicht und einfach Ausdruck gibt. Er bleibt dabei am Tische sitzen, denn es ist kein Grund vorhanden, aus dem er aufstehen sollte. Erst nach den Worten „Agathes Liebesblick“ und dem folgenden Ritornell, beim Eintritt des Tremolo erinnert sich Max wieder, wie wenig seine augenblickliche Lage den Träumereien entspricht, denen er sich hingeeben hat. Vor oder bei den Worten: „Hat denn der Himmel mich verlassen?“ erhebt er sich wieder; mit dem Fortissimo-Tremolo nach dem Rezitativ schlägt er verzweiflungsvoll die Hände vor das Gesicht. Das Ritornell des folgenden Andante drückt aus, daß wieder sanftere Gedanken von ihm Besitz ergreifen. Max streift, wie sich besinnend, mit der Hand über die Augen und blickt den Weg entlang, der zum Jagdschloß, zu Agathe führt. Halb abgewendet singt er so das Andante, nicht mehr schlicht, wie den kontemplativen Es-dur Teil, sondern etwas bitter, denn er weiß, Agathes Hoffnung wird enttäuscht werden. Mit dem Fortissimo der Fagotte, Klarinetten und Bratschen fährt er erschrocken zusammen. Seine abergläubische Jägerphantasie versetzt ihn auf einmal in die unmittelbare Gewißheit, daß finstere Mächte sich gegen ihn verschworen haben. Gleichzeitig verhüllen vorüberziehende Wolken den Mond. In den folgenden fünf Takten sieht sich Max ängstlich um, muß allerdings dann auch gedämpft zu singen anfangen. Dadurch wird auch die richtige Stimmung für das Auftreten Samiels gewonnen. Maxens Verzweiflung wächst, er weiß sich keinen Rat mehr, und bei dem Fortissimo auf dem Es-dur Septimenakkord,

mit den Worten: „Dringt denn kein Strahl“ usw., stürzt er mit leidenschaftlicher Inbrunst auf die Knie, die Hände flehend zum Himmel erhoben. Das folgende ist ein heißes Gebet in höchster Not. Nach dem „lebt kein Gott“ hört Max auf zu beten; er läßt die Arme sinken und gibt sich nur noch seiner Verzweiflung hin. Indessen verharrt er bis zum Schluß in knieender Stellung. Erst als Kaspar auftritt, erhebt er sich, und beschämt, so überrascht worden zu sein, fährt er ihn unwillig an: „Schleichst du schon wieder herum wie ein Horcher?“

Eine andere Stelle im „Freischütz“, und zwar eine ganz anders gartete, gibt mir ebenfalls Anlaß zu einer Bemerkung, nämlich Ännchens Ariette im zweiten Akt: „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“. In der Regel wissen selbst sonst gewandte Darstellerinnen des Ännchen nicht, was sie während des Ritornells anfangen sollen; sie stehen an der Rampe, zupfen an ihrer Schürze oder suchen sonstwie ihre Verlegenheit zu verbergen. Ein Mittel, diesem Übelstande abzuheifen, gibt uns die Bühnenanweisung an die Hand, welche vorschreibt, daß Agathe während der Ariette an ihrem Kleide zu nähen beginne. Wir verschieben einfach diese Vorschrift ein wenig und lassen Agathe schon während des, der Ariette vorhergehenden kurzen Dialogs ihre Arbeit aufnehmen, und zwar während der Worte Ännchens: „Zumal wenn sich so ehrwürdige, längst vermoderte Herrschaften mir nichts dir nichts von den Wänden herabbemühen“. Bei dieser Stelle wendet sich Ännchen zu dem Ahnenbilde; wenn sie bei den letzten Worten des Dialogs wieder zu Agathe blickt, sieht sie, daß diese inzwischen resigniert darauf verzichtet hat, noch länger auf Max zu warten, und sich zur Arbeit anschickt. Gerade das will aber Ännchen verhindern, denn sie will ja Agathen nicht zu trüben Gedanken ruhige Sammlung lassen, sondern sie aufheitern; darum versucht sie, Agathe zu aufmerksamem Zuhören zu bewegen und ihr die Arbeit in spielerisch neckender Weise wegzunehmen. Damit füllt sie das Ritornell aus, dessen hüpfender Rhythmus sehr gut zu dem angegebenen Vorschlag paßt. Auf dem im siebenten Takt erreichten dynamischen Höhepunkt des Orchesters hat Ännchen die Arbeit den Händen Agathes, die sich natürlich nur schwach wehren darf, entwunden, legt das Kleid auf den Tisch und stellt sich während der aufsteigenden Tonleiter im letzten Takt des Ritornells in Positur. Agathe hört erst halb teilnahmslos zu, mit einem nachsichtigen Lächeln ausdrückend, daß ihr ja wohl nichts anderes übrigbleibe, als ihrer so energischen Base ihren Willen zu lassen; bald aber greift sie wieder zu ihrer Arbeit, die Ännchen ihr nach den Worten: „Ei, nach dem kann man wohl schau'n,“ während der vier Takte, in denen das Ritornell wieder anklingt, mit humoristisch angedeutetem Unwillen über Agathes Hartnäckigkeit abermals fortnimmt. Später kann Agathe die Arbeit von neuem aufnehmen. Bei den Worten: „Bald heißt's Bräutigam und Braut“

denkt sie dann unwillkürlich an ihre für den nächsten Tag erhoffte Hochzeit, blickt auf und verfolgt von nun an mit wachsendem Anteil das Treiben Ännchens, die dies bemerkt und durch den beginnenden Erfolg ihres Erheiterungsversuches zu immer zunehmender Lebhaftigkeit ermuntert wird. Bei dem letzten: „Immer näher, lieben Leutchen, wollt ihr mich im Kranze sehn?“ stolziert Ännchen umher, als wenn sie sich in der Tat einer staunenden Menge zeigen wollte, und mit dem letzten Ton ihres Gesanges faßt sie Agathe am Arm und geht mit ihr, gleichsam als Brautpaar, im Zimmer herum. Erst sträubt sich Agathe, wird aber von der Lustigkeit ihrer Base so mit fortgerissen, daß sie nach dem Schluß des Ritornells, nunmehr völlig aufgeheitert, selbst zu trällern anfängt, wie es in den üblichen Aufführungen, allerdings in diesen ganz ohne ersichtliche Motivierung, zu geschehen pflegt.

Ich beschränke mich auf diese Beispiele; denn es kommt mir nicht darauf an, eine möglichst große Zahl derselben anzuführen, sondern vielmehr darauf, an einigen wenigen entsprechend ausgewählten Beispielen das Typische der landläufigen Fehler nachzuweisen. Ich habe es vorgezogen, diesen Weg einzuschlagen, statt eine abstrakte Formulierung zu versuchen; denn die denkbaren und die wirklich vorkommenden Fälle sind so mannigfaltig, daß eine abstrakte Besprechung nur unter Anwendung von Begriffen mit sehr großem Umfang, daher sehr geringer Anschaulichkeit, möglich gewesen wäre. Ich habe auch absichtlich meine Beispiele aus allgemein bekannten und überall aufgeführten Opern gewählt, weil gerade an diesen die unheilvollen Konsequenzen des gedankenlosen: „So wird's in der ganzen Welt gemacht,“ an das sich der Routinier hält, und der Originalitätssucht, die den Streber veranlaßt, um jeden Preis etwas Neues bieten zu wollen, gleichviel was, auf das schlagendste mit Hilfe eines überreichen Erfahrungsmaterials demonstriert werden können. Ich habe auch gerade solche ältere Opern besprochen, die nach der landläufigen Auffassung vom Kassenstandpunkte aus „nichts machen“, weil ich überzeugt bin, daß bei einer im Sinne meiner Ausführungen gehaltenen Wiedergabe diese durch die Praxis scheinbar gerechtfertigte Auffassung sich als irrtümlich herausstellen würde. Ich behaupte keineswegs, daß die Vorschläge, die ich für die Inszenierung der angeführten Stellen gemacht habe, die einzigen möglichen seien; die Schwierigkeit liegt ja bei den älteren Opern meist gerade darin, daß der Bühnenvorgang nicht eindeutig bestimmt und somit der Phantasie überlassen ist; aber diejenigen Darsteller und Regisseure, die etwa imstande sein sollten, meine Vorschläge durch andere ebenso gute oder bessere zu ersetzen, brauchen meine Ausführungen überhaupt nicht. Ich wünsche, daß ihre Zahl eine recht große sei.

DIE URSCHRIFT VON RICHARD WAGNERS „LOHENGRIN“-DICHTUNG

VON DR. JULIUS KAPP-BERLIN

Den Sommerurlaub des Jahres 1845 verbrachte Wagner zur Erholung von seiner aufreibenden Dresdener Kapellmeistertätigkeit in Marienbad. Diese Juliwochen, die schon in Anbetracht der anstrengenden Badekur eigentlich nur der Muße und Ausspannung aller Kräfte geweiht sein sollten, wurden für Wagner urplötzlich zu einer Zeit fruchtbarster Produktivität. Angeregt durch die Lektüre des „Lohengrin“-Epos und verwandter Gedichte Wolframs von Eschenbach stand eines Tages der „Lohengrin“, dessen allererste Konzeption noch in die letzte Zeit des Pariser Aufenthaltes fällt, mit größter Ausführlichkeit der dramatischen Gestaltung des ganzen Stoffes vor ihm. „Eingedenk der ärztlichen Warnung,“ erzählt die Autobiographie, „wehrte ich gewaltsam die Versuchung zum Niederschreiben des entstandenen Planes von mir, und ich wendete dagegen ein energisches Mittel der sonderbarsten Art an.“ Er befaßte sich zur Ablenkung der Phantasie absichtlich mit einem neuen Stoff, in dessen Mittelpunkt die Gestalt des Hans Sachs stand. Doch der Erfolg war ein unvorhergesehener, denn „plötzlich stand meine ganze ‚Meistersinger‘-Komödie mit so großer Lebhaftigkeit vor mir, daß ich, weil dies ein besonders heitres Sujet war, es für erlaubt hielt, diesen weniger aufregenden Gegenstand trotz des ärztlichen Verbotes, zu Papier zu bringen. Das geschah, und namentlich hoffte ich damit mich vom Befassen mit dem ‚Lohengrin‘ befreit zu haben. Doch ich hatte mich getäuscht: kaum war ich um die Mittagszeit in mein Bad gestiegen, als ich von solcher Sehnsucht, den ‚Lohengrin‘ aufzuschreiben ergriffen ward, daß ich, unfähig, die für das Bad nötige Stunde abzuwarten, nach wenigen Minuten bereits ungeduldig heraussprang, kaum die Zeit zum ordentlichen Wiederankleiden mir gönnte und wie ein Rasender in meine Wohnung lief, um das mich Bedrängende zu Papier zu bringen. Dies wiederholte sich mehrere Tage, bis der ausführliche szenische Plan des ‚Lohengrin‘ ebenfalls niedergeschrieben war.“ So verdanken wir diesem „Erholungsaufenthalt“ die Entwürfe zweier Meisterwerke, von denen die „Meistersinger“-Skizze allerdings noch sechzehn Jahre der Ausgestaltung harren sollte.

Auch der „Lohengrin“-Entwurf konnte nicht sogleich ausgearbeitet werden, da nach Wagners Rückkehr nach Dresden die Amtstätigkeit, vor allem die auf den 19. Oktober 1845 angesetzte Uraufführung des „Tannhäuser“, alle Zeit und Kraft in Anspruch nahmen. Doch wenige Wochen später begann Wagner mit dem Niederschreiben des Textes, und am 27. November 1845 war, wie Wagners mir vorliegende unveröffentlichte

eigenhändige Urschrift besagt,¹⁾ das „Lohengrin“-Textbuch beendet. Wagners Handschrift²⁾ füllt, zweispaltig in deutschen Lettern geschrieben, 28 große Folioseiten.³⁾ Die Niederschrift läßt deutlich erkennen, daß sie ohne große Unterbrechungen sich vollzog, und man muß nach den verhältnismäßig geringen Änderungen und Zusätzen staunen, wie fest umrissen und bis in kleinste Züge abgeklärt die Dichtung bereits Wagner vorge-schwebt haben muß. Nur der Beginn des ersten und die zweite Hälfte des dritten Aktes sind noch zahlreichen Umgestaltungen und Verbesserungen unterworfen.

Uns interessiert heutzutage natürlich am meisten, inwieweit die erste Fassung von dem später der Partitur zugrunde gelegten Text abweicht, und welchen Aufschluß wir über des Meisters Arbeitsweise daraus gewinnen. In dieser Hinsicht bietet namentlich das Finale sehr wertvolle Aufschlüsse, indem es deutlich erkennen läßt, daß der dramatische Reformator der Oper hier vieles Opernhafte, ja Banale (vgl. Lied des Schwans) später unbarmherzig ausgemerzt hat, wobei allerdings leider auch einige zum Verständnis der Handlung wichtige Stellen, wohl aus Furcht vor Längen, dem Rotstift zum Opfer gefallen sind. Alle Wortvarianten, deren sich wohl über 200 vorfinden, aufzuzählen, dürfte zu weit führen. Hier seien nur die wichtigsten Abweichungen von der heutigen Fassung berücksichtigt.

Der erste Akt ist reich an Varianten, und namentlich der Anfang scheint Wagner viele Schwierigkeiten bereitet zu haben. So findet sich die große Ansprache des Königs in drei verschiedenen Fassungen vor, deren dritte allerdings dann wörtlich mit der heutigen übereinstimmt. Wie erheblich derartige Abweichungen von der endgültigen Form sind, zeigt am deutlichsten die einleitende Ankündigung des Heerrufers. Sie lautete ursprünglich:

„Ihr Edlen, Volk und Freie von Brabant!
Heinrich des Deutschen Reiches König, kam
Zu Euch, um, so Ihr Klage zu erheben
Und Streit zu schlichten habt, getreu zu richten
Und Recht zu sprechen dem, dem Recht gebührt.“

Die Zwiesprache zwischen Heerrufer, König und Volk und Edle (anstatt der häßlichen heutigen Bezeichnung „alle Männer“) vor Eisas Erscheinen fehlt, statt dessen heißt es nur:

Heerrufer: „Achtung und Ruhe vor dem Gericht des Königs!“

¹⁾ Siehe das Faksimile unter den Beilagen dieses Heftes.

²⁾ Über diese und ihre Geschichte bis auf unsere Zeit hat bereits Leopold Schmidt einmal im „Zeitgeist“ (1904) berichtet.

³⁾ Dieses kostbare Manuskript, zweifellos eine der seltensten Wagner-Reliquien, kommt am 29. bis 30. April d. J. bei Martin Breslauer, Berlin W, der mir bereitwilligst Einblick darein gewährte, zur Auktion. Hoffen wir, daß das wertvolle Dokument Deutschland erhalten bleibt!

Ebenso fehlt noch der Chor von Elsas Frauen, dessen Notwendigkeit wohl erst dem Komponisten zum Bewußtsein kam. Auch das Schwanenlied enthielt ursprünglich als vierte und fünfte Zeile:

„Leb wohl, sei treu in Deinem Dienst,
Daß wir beglückt uns wiedersehn.“

und weist damit auf eine später im dritten Akt leider gestrichene Stelle hin. Im Königs-Gebet vermissen wir noch die schönen Worte:

„So hilf uns Gott zu dieser Frist,
weil unsere Weisheit Einfalt ist!“

und auch das Finale hat sich noch nicht zu der heutigen in Gruppen zergliederten Selbständigkeit gerundet.

Der zweite Akt bringt fast keine nennenswerten Änderungen. Hier sei nur eine Stelle aus Elsas Gespräch mit Ortrud hervorgehoben, die in zwei Fassungen angegeben ist,

der heutigen:

„Wie schlecht ich Deine Güte priese,
Allmächt'ger, der mich so beglückt,
Wenn ich das Unglück von mir stieße,
Das sich im Staube vor mir bückt.“

der früheren:

„Allmächt'ger, den ich ewig preise,
Wie hättest Du mich so beglückt,
Daß ich das Unglück von mir weise,
Von meinem Glanz in Staub gedrückt?“

Auch bei diesem Akt ist das Chor-Finale erst später, bei der Komposition, hinzugefügt.

Weitaus am interessantesten ist jedoch der dritte Akt. Die Brautgemach-Szene ist allerdings fast ohne Korrektur von Wagner niedergeschrieben und stimmt, von unbedeutenden Wortänderungen abgesehen, genau mit der endgültigen Form überein; aber die große Szene nach der Verwandlung, die sofort mit einem Anachronismus „Hoch König Heinrich!“ beginnt, bringt wesentlich Neues. An Stelle der zwei Verse: „Als Streiten-ge-
noß bin ich nicht hergekommen usw.“ findet sich hier Lohengrins Anklage:

„Wenn alle Ihr zum Ruhm mich wähnt erlesen,
Wenn alle Ihr an meine Reine glaubt,
So ist in diesem Kreise doch ein Wesen,
Dem Zweifel seines Glaubens Treu' geraubt.
Das ist mein Weib, wie schmerzt mich's, daß ich's sage! —
Ein Weib, auf das ich stolz mein Glück gebaut!
Das Weib, zu dem ich reinste Liebe trage,
Elsa, die Gott mir gestern angetraut.“

Er enthüllt darauf Telramunds Mordanschlag, weist aber die Verwünschungen der Mannen zurück:

„O haltet ein, so hoch ihn zu verdammen,
Mocht' er sein' Ehr' und Treue auch entweihn!
Ließ sich sein Stolz zu blindem Haß entflammen,
Doch schuld'ger mag er nicht als Elsa sein.“

Auf Elsas Frage, ob sie an der Tat mitschuldig sei, tröstet sie Lohengrin: sein Herz sei frei von jedem Zweifel an ihr, aber ihre Frage sei vor Zeugen geschehen, daher müsse er die Antwort geben. Nun folgt die Gralserzählung, die bereits wörtlich mit der jetzigen Fassung übereinstimmt, aber nach dem Zwischenruf des Chores:

„Wie wunderbar ist er zu schauen,
Uns faßt vor ihm ein heil'ges Grauen“

noch den, bekanntlich auch komponierten, zweiten Teil aufweist:

„Nun höret noch, wie ich zu Euch gekommen! —
Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
daraus im Tempel wir sogleich vernommen,
daß fern wo eine Magd in Nöten wär';
als wir den Gral zu fragen nun beschickten,
wohin ein Streiter zu entsenden sei,
da auf der Flut wir einen Schwan erblickten,
zu uns zog einen Nachen er herbei:
mein Vater, der erkannt' des Schwanes Wesen,
nahm ihn in Dienste nach des Grales Spruch:
denn wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.
Zunächst nun sollt' er mich dahin geleiten,
woher zu uns der Klage Rufen kam;
denn durch den Gral war ich erwählt zu streiten,
darum ich mutig von ihm Abschied nahm.
Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen,
hat mich der treue Schwan dem Ziel genahet
bis er zu euch daher ans Ufer mich gezogen,
wo ihr in Gott mich Alle landen saht.“

Lohengrin wendet sich hierauf an Elsa:

„O Elsa! Was hast Du mir angetan!
Als meine Augen Dich zuerst ersahn,
Fühlt ich zu Dir in Liebe schnell entbrannt
Mein Herz, des Grales keuschem Dienst entwandt.
Nun muß ich ewig Reu' und Buße tragen,
Weil ich von Gott zu Dir mich hingesehnt,
Denn ach, der Sünde muß ich mich verklagen,
Daß Weibeslieb' ich göttlich rein gewähnt!“

Auf Elsas Flehen, ihr, der Sünderin, die bittre Reue empfindet, Gnade zu gewähren, entgegnet Lohengrin:¹⁾

¹⁾ Diese meines Erachtens zum Verständnis wichtigen Worte sind leider später in Wegfall gekommen.

„O ich verzeihe! Dir tugendhaften Reinen
 Erkennt mein Herz den Preis entzückungsvoll:
 Doch jammernd muß der Menschheit Los ich weinen,
 Der Gnade nur, nicht Glück entspringen soll.
 Wie lange noch sollt ihr des Heils entbehren,
 Da wahres Glück dem Zweifel ferne bleibt,
 Konnt' ihn dies keusche reinste Herz nicht wehren,
 Das unstat mich nun weit von dannen treibt.“

Das Flehen des Chores, die Weissagung an König Heinrich und Lohengrins Abschied sind unverändert. Das sich anschließende Finale, das in der Urschrift durch Ortruds Rache gesang wichtige neue Züge zur Vorgeschichte der Oper bringt, enthält jedoch mit dem Gralswunder, dem Gesang des Schwanes u. a. so viel Unbekanntes, daß es hier vollständig wiedergegeben sei.

„Lohengrin (während er Elsa wiederholt küßt):

Elsa! Leb wohl! Leb wohl, mein süßes Weib!

Leb wohl! Mein zürnt der Gral wenn ich noch bleib'!

(Elsa hat sich krampfhaft an ihm festgehalten, endlich verläßt sie die Kraft, sie sinkt ihren Frauen in die Arme, denen sie Lohengrin übergibt, wonach er schnell dem Ufer zueilt.)

Der König, die Edlen (die Hände nach Lohengrin ausstreckend):

Weh! Weh! Du edler, holder Mann!

Welch herbe Not tust Du uns an!

(Ortrud tritt im Vordergrund rechts auf und stellt sich mit wild jubelnder Gebärde vor Elsa hin.)

Ortrud: Sieg! Sieg! Willkommen Rächerstunde!

Nun nenn' ich herrenlos dies Land!

Gepriesen Deines Herzens Wunde,

Durch die ich meine Rache fand!

Weißt Du, wer Deinen stolzen Helden,

Dahergeführt an diesen Strand?

Nun laß mich jubelnd Dir es melden:

Es war der Erbe von Brabant!

Alle: Ha!

Ortrud: Ihr wart der Fürsten letzte Sprossen,

Die uns des Landes Kron' entwandt;

Euch beiden war der Tod beschlossen,

Wenn ich in meiner Näh' Euch fand!

Doch sollt' ich ihn erreicht nur haben,

Er mußte meinem Zauber nahn:

Ein Kettlein legt' ich um den Knaben,

Da ward das Kind zum wilden Schwan.

Hin schwamm er auf des Wassers Fluten,

Von dem er Hilfe wollt' empfahn,

Den Ritter traf er an, den Guten,

Und zog zum Strand ihn hier heran.

Dank daß den Ritter Du vertrieben,

Nun gibt der Schwan ihm Heimgeleit;

Der Held, wär' länger er geblieben,
Den Bruder hält' er auch befreit!

Alle (im äußersten Entsetzen):

Abscheulich Weib! Was kündest Du?
Wo find nun unser Jammer Ruh!

Ortrud: Erkennt, Verwegne, das Verbrechen,
Das ihr verübt an diesem Land.
Lernt so, wie sich die Götter rächen
Von deren Huld ihr euch gewandt!

Lohengrin (der schon bereit in den Nachen zu steigen, hat, Ortruds Stimme vernehmend, eingehalten und ihr vom Ufer aus aufmerksam zugehört. Jetzt senkt er sich dicht am Strande feierlich auf die Knie):

(Ein Zeichen gib, allew'ger Gott,
Daß Du bestrafst des Lasters Spott!)¹⁾
Ein Zeichen gib zu dieser Stunde,
Zu Dir ru' ich, allew'ger Gott,
Daß nicht das Laster frech gesunde,
Mit Deinen Gnaden treibe Spott!
Als Balsam leg' es auf die Wunde,
Die Zweifel reinstem Herzen schlug!
Daß sich Dein hoher Will' bekunde,
Vernichte der Treulosen Trug!
Hör' mich in Demut zu Dir flehen,
Ein hohes Zeichen laß mich sehen!

(Seine Stimme wird hier völlig unvernnehmbar, er betet mit gen Himmel gerichteten Augen stumm weiter. Während alle im äußersten gespanntesten Schweigen verharren, vernimmt man einen zarten Gesang, wie von der Stimme des Schwans gesungen:)

Leb' wohl, Du wilde Wasserflut,
Die mich so weit getragen hat!
Leb' wohl, Du Welle blank und rein,
Durch die mein weiß Gefieder glitt!
Am Ufer harrt mein Schwesterlein,
Das soll von mir getröstet sein!

(Lohengrin erblickt plötzlich die weiße Gralstaube über dem Nachen schweben; mit einem dankenden Blick gen Himmel springt er auf und löst dem Schwan die Kette, worauf dieser sogleich untertaucht. Darauf hebt er einen schönen Jüngling [Gottfried] aus dem Wasser an das Ufer.)

Lohengrin: Seht da den Herzog von Brabant!
Zum Führer sei er euch ernannt!

(Er springt schnell in den Nachen, welchen die Taube an der Kette faßt und fortzieht. — Ortrud ist mit einem Schrei zusammengesunken. Elsa blickt mit letzter freudiger Verklärung auf Gottfried, welcher nach vorn geschritten ist und sich vor dem König verneigt. Alle brabantischen Edlen senken sich vor ihm auf die Knie. — Da wendet Elsa ihren Blick nach dem Fluß.)

Elsa: Mein Gatte! Mein Gatte!

(Sie erblickt Lohengrin bereits in der Ferne, von der Taube im Nachen gezogen. — Alles bricht bei diesem Anblick in einen jähen Wehruf aus, Elsa sinkt in Gottfrieds Armen entsetzt zu Boden.)^{a)}

¹⁾ Später gestrichen.

ROCHUS VON LILIENCRON †

VON DR. GEORG SCHÜNEMANN-BERLIN

Noch vor wenigen Jahren hat Rochus von Liliencron die Glückwünsche zu seinem 90. Geburtstag in seltener körperlicher und geistiger Frische entgegengenommen, noch vor wenigen Monaten konnte der greise Gelehrte im Kreise seiner Freunde und Schüler wirken. Nun hat der Tod dem unermüdlichen Forscher und Organisator die Feder aus der Hand genommen und am 5. März in Koblenz ein Leben geendet, das der Mitwelt eine schier unübersehbare Fülle von Anregungen und viele grundlegende Arbeiten geschenkt hat. Liliencrons Schaffen ist in unseren Tagen von Historikern und Germanisten gewürdigt worden. Sie verdanken dem genialen, vorwärtsstrebenden Gelehrten eine neue Richtung der wissenschaftlichen Forschung. Aber auch die Musiker sind Liliencron zu großem Dank verpflichtet, denn sein Leben und Wirken war mit der Musik und der musikwissenschaftlichen Arbeit unlöslich verknüpft.

Rochus von Liliencron wurde am 8. Dezember 1820 zu Plön als jüngster Sohn des Kriegskommissars Freiherrn von Liliencron geboren. Er besuchte die Schulen in Plön und Lübeck und studierte danach auf den Universitäten zu Kiel und Berlin. Als Student der Theologie, die er später mit dem Jus und der Germanistik vertauschte, kam er in Berlin in die mächtig aufstrebende Bewegung der jungen Germanistik. Er verkehrte in den Kreisen der Brüder Grimm, Ranks, Schellings und der Mendelssohnschen Familie. Mit Felix Mendelssohn verband ihn innige Freundschaft. Er durfte dem berühmten Musiker auf dem Klavier vorspielen und hat oft mit ihm musiziert. Aus seinen herrlich geschriebenen „Jugenderinnerungen“ klingt noch diese Neigung und Liebe zur praktischen Musik heraus, die ihm in seinem ganzen Leben eine Herzenssache geblieben ist. Weitere Kreise werden Liliencron als Pianisten und Flötenbläser nicht mehr gehört haben, aber in der schönen, lehrreichen Novelle „Wie man in Amwald Musik macht“ ist uns allen ein Denkmal geblieben, das von Liliencrons Kunstanschauung und von seiner tiefen Kenntnis unserer Musikkultur erzählt. Das anregende Berliner Leben vertauschte der junge Doktor, der mit einer Dissertation über „die höfische Dorfpoesie des Minnesängers Neidhardt von Reuenthal“ promoviert hatte, mit der Bonner Dozentur für Altertumskunde. Nur kurze Zeit wirkte er indessen an der rheinischen Universität. Der Schleswig-Holsteinsche Aufstand rief ihn nach Kiel, wo er in die Verwaltungsdienste der „provisorischen Regierung“ aufgenommen und als Sekretär des Schleswig-Holsteinschen Amtes nach Berlin gesandt wurde. Die dänische Regierung erkannte sein Sekretariat nicht an, und so mußte der Politiker im Jahre 1852 nach Jena als Professor für deutsche Sprache und Literatur gehen. 1855 berief ihn dann Herzog Bernhard von Sachsen-Meiningen zum Kammerherrn, übergab ihm die Verwaltung der Bibliothek und ernannte ihn zum Intendanten der Hofkapelle. In dieser Stellung fühlte sich Liliencron am rechten Platz, hier wirkte er viele Jahre hindurch für deutsche Kunst und Wissenschaft, bis ihn die Münchener historische Kommission zur Leitung der großen Volksliedersammlung und zur Redaktion der „Allgemeinen Deutschen Biographie“ berief. In unermüdlicher, rastloser Arbeit hat Liliencron diese groß angelegten Werke durchgeführt und die weit verzweigte Forscherarbeit von Tausenden Gelehrten unter seiner Führung geeint. Die „Deutsche Biographie“ ist Gemeingut der gebildeten Welt geworden, ein Monumentalwerk der gesamten deutschen Literatur.

Im Jahre 1876 ging Liliencron als Prälat und Propst des Johannisklosters nach Schleswig und kehrte erst 1908 nach Berlin zurück, wo er noch im Alter von 90 Jahren an der Spitze aller musikwissenschaftlichen Organisationen tätig war.

Liliencrons Hauptwerk stellt die in vier Bänden erschienene Sammlung der „Historischen Volkslieder der Deutschen“ dar, eine kritische Ausgabe aller Volkslieder vom 13. bis 16. Jahrhundert, die eine Fülle von Material zur Erforschung volkstümlicher Kunst und deutscher Kultur bringt. Diesem Werk folgten „Das deutsche Leben im Volkslied“ und die „Horazischen Metren“, zwei Arbeiten, die den Zusammenhang von Volksmusik und Kunstmusik zu ergründen suchen. Der Gedanke, daß das Volkslied Technik und Erfindung dem großen Kunststil entlehne, ist von Liliencron später in dem vom Kaiser ins Leben gerufenen „Volksliederbuch“ in die Praxis übertragen worden.

Von großer Bedeutung sind die liturgischen Arbeiten Liliencrons. Er schrieb eine „Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700“, die für die Reformbestrebungen der Liturgie grundlegend wurden, und in der „Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres“, die der historischen Arbeit bald folgte, versuchte er auf Grund neubelebter Traditionen den musikalischen Teil der Liturgie zu heben und der Kirchenmusik einen größeren Anteil am Gottesdienst zu sichern. Viele Aufsätze, die den gleichen Zielen dienen, sind in den verschiedensten Fachzeitschriften erschienen. Ich nenne unter den größeren Arbeiten die wichtigen Abhandlungen: „Die Vespertgottesdienste in der evangelischen Kirche“, „Die Chorgesänge des lateinischen Schuldramas im 16. Jahrhundert“, „Über den Chorgesang in der evangelischen Kirche“ und den Aufsatz: „Über Entstehung der Chormusik innerhalb der Liturgie“. Schon die Überschriften dieser gehaltvollen Arbeiten zeigen das Ziel, das Liliencron erstrebte: eine Renaissance der Kirchenmusik auf der Grundlage der alten Liturgie.

Auch als Organisator ist Rochus von Liliencron für die Musikwissenschaft eingetreten. Seinem Wirken verdanken wir die Förderung der großen Ausgabe der „Denkmäler deutscher Tonkunst“, einer Sammlung der wichtigsten Musikwerke aller Zeiten. Als das von Philipp Spitta begründete Unternehmen einzugehen drohte, nahm sich Liliencron des Werkes an und brachte in die gesamte Organisation ein neues, fest gegründetes System. Er setzte seine ganze Tatkraft für die Arbeit ein, er verschaffte der musikgeschichtlichen Kommission eine staatliche Subvention und leitete die Ausgabe bis zu seinem Tode. Wir blicken heute auf mehr als vierzig Bände der „Denkmäler deutscher Tonkunst“ zurück, die für alle Zeiten die Grundlage der musikwissenschaftlichen Arbeit bleiben werden. Liliencron hat diesem Unternehmen die Wege geebnet. Und wenn wir jetzt ein zuverlässiges, unschätzbares Anschauungsmaterial für die musikgeschichtliche Forschung besitzen, wenn wir aller Orten die junge Musikwissenschaft emporblühen sehen, so ist das ein Verdienst Rochus von Liliencrons. Mit der planmäßigen Fortführung der „Denkmäler der Tonkunst“ hat Liliencron eine neue Epoche in der Geschichte der Musikwissenschaft eingeleitet. Er ist der Organisator der Musikwissenschaft geworden und der Förderer der Kirchenmusik und des deutschen Volkslieds. Sein Wirken und Schaffen kann von den deutschen Musikern nie vergessen werden.

ZUR FRAGE DER TEXTVARIANTEN IN RICHARD WAGNERS BÜHNENDICHTUNGEN

EIN EPILOG VON EMIL LIEPE-BERLIN

Die Verhältnisse haben es bedingt, daß zu der schon geschlossenen Diskussion über das vorstehende Thema¹⁾ noch ein kurzes Nachwort nötig wird. Die zwischen Forchhammer und mir mehrfach erörterte Frage der „blauen Streifen“ hat nämlich inzwischen eine so eigenartige Lösung gefunden, daß ich mich verpflichtet fühle, die Öffentlichkeit davon in Kenntnis zu setzen. Wie erinnerlich, spitzte sich die Frage zuletzt dahin zu: Was bedeuten die „blauen Streifen“? Bedeuten sie, wie Forchhammer meint, „Land“, so muß es natürlich aus geographischen Gründen heißen: „stiegen im Osten auf“. (Siehe Heft 11, S. 285 und 290.) Ich legte sie als „blauer Himmel“ aus, und bot so die Möglichkeit, Wagners Lesart „stiegen im Westen auf“ unverändert beizubehalten. Schließlich deutete ich darauf hin, daß, wie mir in letzter Stunde von dritter Seite mitgeteilt war, die Idee, „Westen“ in „Osten“ umzuändern, ursprünglich nicht von Forchhammer stamme, sondern von dem bekannten Wagner-Schriftsteller Moritz Wirth. Um der Sache auf den Grund zu gehen, schrieb ich an letzteren und bat um Aufklärung. Wirths Antwort brachte die überraschende Lösung. Ich entnehme ihr folgendes: Schon im Jahre 1886 hat Moritz Wirth im „Musikalischen Wochenblatt“ (S. 484), — wie er glaubt als Erster — darauf hingewiesen, daß die Worte „blaue Streifen stiegen im Westen auf“ einen geographischen Fehler enthielten, daß es vielmehr „im Osten“ heißen müsse. Das gegen Ende 1887 erschienene „Bayreuther Taschenbuch für 1888“ verteidigte darauf in einem „Tristan und Isolde“ überschriebenen Gedicht die von Wirth angegriffene Stelle. — In seinem 1893 erschienenen „Führer durch die Oper“ (Bd. I, Abt. 3, S. 109) entschied sich Otto Neitzel ebenfalls für die Richtigkeit von „im Osten“ im Gegensatz zu der Lesart des Meisters. — In der „Gegenwart“ von 1894, 2. Halbjahrsband (Bd. 46) S. 168—171 veröffentlichte Wirth ein schon am 15. Januar 1887 ausgestelltes, von Dr. Neumayer unterzeichnetes Gutachten der Hamburger Seewarte, das die Bestätigung enthielt, es könne, da die „blauen Streifen“ nur auf die Küste Kornwalls zu beziehen seien, unter allen Umständen nur „im Osten“ heißen.

Im Jahre 1907 endlich fiel die Entscheidung. Sie kam von niemand anders, als von dem Meister selbst. In dem damals bei C. F. Siegel (Leipzig) zugleich mit denen zu den „Meistersingern“ und zum „Parsifal“ veröffentlichten „Entwurf zu Tristan“ (siehe auch in dem 1911 erschienenen XI. Bd. der Ges. Schriften und Dichtungen, S. 326) sagt der Meister ausdrücklich: „Brangäne meldet, daß man von ferne blaue Landstreifen wahrnehme; das sei wohl die Küste Kornwalls, die sie noch heut' vor Abend erreichen könnten.“ Damit ist aller Streit zu Ende! Die blauen Streifen bedeuten Land und demnach muß es „im Osten“ heißen. Ich konstatiere daher, daß die von mir früher beanstandete Einführung dieser Änderung in den neuen Klavierauszug der „Verleger“ zu Recht erfolgt ist.

Forchhammer hat diesen schon ein Jahr vor Veröffentlichung seines „Tristan“-Aufsatzes („Musik“ 1906, Heft 19 und 20) erschienenen „Entwurf zu Tristan“ zweifellos nicht gekannt; er hätte es sonst sicher unterlassen, sich als den Autor einer Wahrheit hinzustellen, die erstens schon 22 Jahre vor ihm ein Anderer gefunden

¹⁾ Vgl. die Artikel in den Heften 3, 8, 11 und 13 des XI. Jahrgangs der „Musik“. Red.

und öffentlich bekannt gemacht hatte, und über die bereits ein Jahr vor seinem Aufsatz durch die Veröffentlichung jener Schrift des Meisters die Akten geschlossen waren. Wünschen möchte ich, daß er den Aufsatz jetzt liest, er würde dann hoffentlich auch über die Stelle „so starben wir“, die vom Meister in bewunderungswürdiger Einfachheit restlos erklärt ist, anders denken lernen.

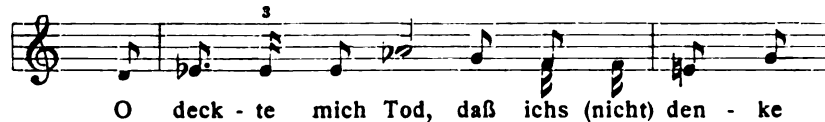
Daß ich selbst in diesem Fall das Unrichtige verteidigt habe, wird mich in der Meinung keines loyal Denkenden herabsetzen. Ich habe versucht, des Meisters Lesart aufrecht zu erhalten, so lange es ging. Jetzt, wo es nicht mehr geht, wo er selbst uns dazu zwingt, stehe ich nicht an, die Lesart „im Osten“ für richtig zu erklären.

Immerhin sehen wir uns dadurch der unleugbaren Tatsache gegenüber, daß in einem Werk des Meisters ein direkter Fehler gefunden ist, kein Gedächtnisschnitzer, kein Versehen eines Kopisten, sondern ein — wenn auch im Verhältnis unbedeutender Lapsus des Autors selbst. Daß die hieraus für die Zukunft zu folgernden Konsequenzen nicht zu unvernünftig sein mögen, ist mein inniger Wunsch. —

Dem hochverdienstlichen Aufsatz von Dr. Burghold endlich (Heft 13) möchte ich, des Prinzips wegen, doch in einem Punkte entgegenreten.

Sieglinde: „Fern von Siegmund —
 Siegmund von dir!
 O deckte mich Tod,
 Daß ich's denke!“ (Walküre III.)

gibt ebenso guten Sinn, wie „daß ich's nicht denke“. Das erstere würde etwa bedeuten: „Lieber will ich sterben, als daß“ oder „weil ich's denken muß“ — und wir entgehen der peinlichen Notwendigkeit, durch Einflicken des Wortes „nicht“ der musikalischen Phrase, die etwas fragwürdige Gestalt:



zu geben.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Zeitschriften

MONATSSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST
(Göttingen), 16. Jahrgang, Heft 7 bis 12 (Juli bis Dezember 1911). — Heft 7. „Calvin über die Kunst.“ Ein Nachklang zum Calvinjahr von R. Burckhardt. Erörterung der Gedanken des Reformators über die Kunst. „Dabei wird mancher zu einem richtigeren und deshalb gerechteren Urteil über diesen ‚finstern‘ Mann gelangen und sich herzlich freuen, daß er mit hellem Auge auch in die Welt des Schönen hineinsah.“ — „Betrachtungen über das Leipziger Bach-Fest (20. bis 22. Mai).“ Von W. Voigt. (Schluß in Heft 8.) Verfasser leitet in erster Linie der Wunsch, sich „über gewisse allgemeiner interessierende Fragen der Pflege Bachscher Kunst zu äußern, bezüglich deren alle diese Feste Gelegenheit zu entsprechenden Beobachtungen und Erfahrungen bieten.“ Verfasser befürchtet gelegentlich, „daß der Bachkult gegenwärtig modern ist, daß ein wenig Mittun als zur allgemeinen Bildung gehörig betrachtet wird, und daß diese kleine Heuchelei zu einem Rückschlag führen wird.“ Nach einer eingehenden Kritik der von Alfred Heuß verfaßten Erläuterungen des „Fest- und Programmbuchs“ behandelt Verfasser u. a. die Bearbeitungsfrage, besonders die Ausführung der nur in skizzenhafter Form eines bezifferten Basses überlieferten Ergänzungsbegleitung („Die Erlösung von dem starren Klavierdogma, die Individualisierung der Begleitung je nach der Aufgabe, die sie zu erfüllen hat, kann nur mit Freuden begrüßt werden“), äußert sich dann über die Orgel als Soloinstrument, über die Gesangssolisten und gibt schließlich einen kurzen Überblick über den Verlauf der einzelnen Veranstaltungen. — „Ein Brief an Prof. Spitta über Burnands Gleichnisbilder.“ Von Paul Schubring. Handelt von den biblischen Bildern des Westschweizers Eugen Burnand. „Sind speziell seine ‚Gleichnisse‘ geeignet, uns in ein herzliches Verhältnis zu den originalen Worten zu bringen?“ Verfasser verneint aus verschiedenen Gründen diese Frage. „Ich halte diesen Import nicht nur nicht für wünschenswert, sondern direkt für schädlich.“ — „Geschichte der Spendeformel bei der Feier des heiligen Abendmahls in den deutschen evangelischen Kirchen.“ Von Friedrich Krüger (Schluß). — „Ambrosius Blaurers Klagelied über den Tod seiner Schwester Margareta.“ Von Friedrich Spitta. — Heft 8. „Konfirmationsliturgie und Apostolikum.“ Von Julius Smend (Schluß in Heft 9). — „Zu Thiebold Bergers ABC-Büchlein.“ Von Adolf Jacoby. — „Die deutsche Ausgabe der Schützchen Cantiones sacrae.“ Von Friedrich Spitta. „Es würde mich freuen, wenn man . . . von diesen herrlichen und nicht schwierigen vierstimmigen Kompositionen reichlich Gebrauch machen würde.“ — Heft 9. „Hymnographie und Hymnologie.“ Von Gotthold Hohenthal. „Wie die Geologie die Lehre vom Erdinnern und dessen Werdenprozeß, die Geographie diejenige von der Erdoberfläche in deren gegenwärtiger Gestalt vorträgt, so hätte die Hymnologie in das Innere, in den Gedanken- und Lehrgehalt, in die sprachliche und dichterische Eigenart des Kirchenliedes und damit in sein tausendjähriges Werden einzuführen, die Hymnographie dagegen sich auf die Lehre von der Verwertung dieses Schatzes für die Gegenwart zu beschränken.“ — „Gott in Natur und Menschenwelt (Der Herr im Himmel und auf Erden).“ Eine liturgisch-oratorische Skizze von V. Kirchner. Über eine liturgische Verarbeitung des „Gesangs der drei Männer im Feuerofen“ unter Zuhilfenahme von Albert Knappschen Liedern, die gesungen, und Gedichten, die vorgetragen werden. — „Vier Lieder aus dem Bremer Gesangbuch von 1583/89.“

Von K. Büttner. Verfasser lenkt die Aufmerksamkeit auf vier Lieder des noch nicht genauer untersuchten und noch nirgends eingehend beschriebenen Gesangbuchs, für deren Datierung ihr Vorkommen in diesem Buch wichtigen Aufschluß geben kann. — Heft 10. „Zu Johannes Eccards Gedächtnis.“ Von Julius Smend. „Dreihundert Jahre sind seit seinem Hinscheiden vergangen. Viele werden ihn mit mir zu ihren Wohltätern und Freudebringern rechnen. Und gewiß, er lebt noch. Seine kostbaren Chorsätze haben, z. B. vor denjenigen Bachs, den Vorzug, daß man sie auch unter den bescheidensten Verhältnissen und mit Durchschnittssängern aneignen und darbieten kann. Gleich einem Paul Gerhardt gibt er uns durch das ganze Kirchenjahr ein festliches Geleit.“ — „G. Kaweraus Ansicht über die Grenzen des Kirchlich-Musikalischen.“ Von Friedrich Spitta. „K.s Ausführungen treten nicht auf als Kirchenordnung, sondern als eine in liebenswürdigster Form abgegebene Meinungsäußerung; er würde sich vermutlich am allermeisten dagegen verwahren, wenn man seinen Worten ein anderes Gewicht zusprechen wollte. Aber das ändert nichts daran, daß der Geist, der durch seinen Vortrag geht, nicht der einer fröhlichen Fortentwicklung ist, sondern eines ängstlichen Zurückhaltens, das nur dann nachgibt, wenn die lange besetzte Position auch nach Ansicht weltfremder Theoretiker nicht mehr zu halten ist . . .“ — „Die Kunst in der Mission.“ Von Arthur Jehle. Verfasser empfiehlt möglichste Anlehnung an die vorhandenen Kunstformen des einzelnen Volkes, u. a. auch an die exotische Musik, die „eben auch — Musik ist, d. h. dem, der das Ohr dafür hat, Gemütswerte vermittelt . . . Wir führen unsere getragenen Choralweisen ein, die in den Gemeinden draußen nie Fuß fassen. Sie gewöhnen sich allenfalls an unsere Arien.“ Erfolge seien zu erzielen mit Wechselsängern nach Art der Eingeborenen. „Welch reiches, dankbares Arbeitsfeld hätte ein musikalischer Missionar in der Vertiefung dieser Art von Kirchengesang!“ — „Das Glaubenslied.“ Von Joh. Plaß. „Seinen natürlichsten Platz hat es bei Taufen, vor den Tauftragen und bei der Konfirmation . . .“ — „Zu Arnold Mendelssohns Glaubenslied.“ Von Julius Smend. Über das Ergebnis eines Wettbewerbs für eine neue Komposition des in eine Strophe zusammengezogenen Lutherschen „Wir glauben all an einen Gott.“ — „Alte normannische Landkirchen.“ Von Pastor Wallenstein. — „Die religiöse Kunst auf der großen Berliner Kunstausstellung 1911.“ Von Pfundheller. — Heft 11. „Das Lob der Frau Musika.“ Von Dr. Dechent. Über ein Glasgemälde in der Weißfrauenkirche zu Frankfurt a. M. — „Der 23. Deutsche Kirchengesangsvereinstag.“ Von Julius Smend. — „Johannes Biehles Theorie der pneumatischen Orgeltraktur.“ Besprechung von Ernst Schnorr von Carolsfeld. — „Zur Einführung eines Totenfestes im Elsaß.“ Von Hans Ihme. — „Zwei Entwürfe zu liturgischen Feiern am Totenfest.“ Von Friedrich Spitta. — „Eine Adventssitte.“ Von Friedrich Spitta. Über die an manchen Orten gebräuchliche Adventskrone. — „Der Herrnhutische Weihnachtsstern.“ Von P. Kölbinger. — Heft 12. „Allerlei liturgische Beobachtungen bei kirchlichen Festen und Feiern.“ Von Julius Smend. — „Grundsätze und Richtlinien für Pfarrer und Organisten zur Wahrung der Einheit und Würde des Gottesdienstes.“ Abdruck der zehn Paragraphen und kurze kritische Bemerkungen von Friedrich Spitta. — „Ein neuer volkstümlicher ‚Totentanz‘ für unsere Zeit.“ Von Johannes Deggau. Besprechung des Werkes von Hans Meyer in Berlin. — „Der amtliche Entwurf eines Gesangbuches für die evangelische Kirche in Württemberg.“ Besprechung von Friedrich Spitta.

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG (Leipzig), 3. Jahrgang, No. 8 bis 11 (22. Februar bis 15. März 1911). — No. 8. „Irrungen des öffentlichen Urteils.“ Von Max Chop. (Fortsetzung in No. 9 und Schluß in No. 10.) Verfasser weist

in einer Reihe besonders ins Auge fallender Beispiele (Bach, Haydn, Beethoven, Wagner) nach, „wie arg es auf dem Gebiete der musikalischen Kunst von jeher mit dem ‚Zeitgeiste‘, mit dem Begreifen bedeutsamer Erscheinungen und ihrer Ziele bestellt gewesen ist ... Zu allen Zeiten, seit der Möglichkeit, sich kritisch der Allgemeinheit mitzuteilen, hat es nicht an Verkennungen gefehlt“. — No. 9. „Geschichte des Deutschen Sängerbundes in Mähren.“ Von Emil Zeisel. — No. 10. „Vom 8. Deutschen Sängerbundesfest zu Nürnberg 1912.“ — No. 11. „Auszug aus der Geschichte des Bundes der vereinigten Norddeutschen Liedertafeln 1831—1909.“ Von G. Hesse. Der Bund zählte am 31. Dezember 1909 68 Vereine mit 3956 Sängern. — „Unsere Liedertexte.“ Von O. Schairer. Plädiert dafür, den Sängern vor der Einübung den ganzen Text zusammenhängend vorzutragen und diesem Vortrag eine Erläuterung sachlicher und formeller Art folgen zu lassen.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 79. Jahrgang, No. 1 bis 12 (4. Januar bis 21. März 1912). — No. 1. „Neues von Johann Adolf Hasse.“ Von Georg Kaiser. Über die Bedeutung der Kirchenmusik des „caro Sassone“, die Walther Müller jüngst zum Gegenstand einer monographischen Studie gemacht hat. — „Hausbibliotheken.“ Von Adolf Prümers. „Der Musiker läßt sich meist an seinen Noten genügen. Bücher über Musik liest er selten und am liebsten ... in Leihanstalten und Volksausgaben. Dem Musiker fehlt vor allem das überflüssige Geld zum Bücherkauf, aber selbst wenn er über Mittel verfügte, so würde er Bücher doch zu allerletzt kaufen ... Eine Hausbibliothek zu gründen, erfordert heute in erster Linie Geld, während in früheren Zeiten eine gute Spürnase, ein glücklicher Griff und eine fleißige Feder dazu nötig war. Man kopierte früher bei weitem mehr als heute, wo das Abschreiben gesetzlich verboten ist ...“ — No. 2. „Carl G. P. Grädener.“ Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstag, von Emil Krause. „Unter Grädeners Werken werden die Lieder am Klavier als lebendiges Zeugnis eines hochbegabten Geistes fort und fort bestehen bleiben.“ — „Carl Maria von Weber und sein Textdichter Friedrich Kind.“ Von Adolph Kohut. — No. 3. „Rákóczy und Csárdás.“ Von Adolph Kohut. „Der Rákóczy-Marsch ist die Verkörperung des ungarischen Freiheitsgedankens, das hohe Lied des Patriotismus, das die Nation zum Kampfe aufruft, wenn ihre heiligsten Rechte angetastet werden.“ „Wie der Rákóczy auf die Ohren und das Gemüt, so übt der Csárdás auf die Tanzlust des Ungars eine elektrische Wirkung aus. Er ist der nationalste Tanz der Ungarn.“ — „Operettenseuche.“ Von Otto Besch. Den tieferen Grund für die abnorme Beliebtheit und Verbreitung der Operette erblickt Verfasser darin, daß das große Publikum nicht imstande ist, der außerordentlichen Entwicklung, in der die moderne ernste Musik begriffen, zu folgen. „Man könnte also den übermäßigen Operettenschwall als eine Art von Interimsmusik ansehen, einen Notbehelf bis zu der Zeit, wo man in das Verständnis der ernsten Kunstmusik eingedrungen sein wird.“ Eine Errettung von dem Operettenunrat erwartet Verfasser im übrigen erst von dem Augenblick an, „in welchem allen denen, die sich Diener nennen am Heiligtume der Kunst, das Reinhalten dieses Heiligtums achtenswerter erscheint als der Silberklang in ihrer Börse“. — No. 4. „Die diatonische Tonleiter in den Werken der Meister.“ Von Carl Reinecke. — No. 5. „Beethoven“ von Paul Bekker.“ Von Max Unger. „... Was ... Bekkers Werk innerlich eine Art Sonderstellung verleiht, das ist, daß er darin die Gesamtheit der Werke des Meisters in seiner Weise erläutern kann, was vorher nur in getrennten Spezialstudien geschehen war. Hier ruht nun tatsächlich der Schwerpunkt der ganzen Arbeit. Eine lebensvolle, von der jeweilig behandelten Komposition unmittelbar inspirierte Rede, der durch den Ausfall von Notenbeispielen und Anmerkungen alles Lehr-

hafte weitmöglichst genommen ist, schildert dem Leser den Tondichter bei der Arbeit . . .“ — No. 6. „Anton Bruckners erste Symphonie in c-moll.“ Eine Studie von August Stradal. (Schluß in No. 7.) Verfasser nimmt, im Gegensatz zu Louis und Gräflinger, an, daß Bruckner nicht durch den „Tannhäuser“, sondern durch den „Tristan“ zur Konzeption der ersten Symphonie angeregt worden sei. „Die erste Symphonie ist . . ., wie er selbst andeutete, im Liebesrausch geschrieben und ist daher eines der größten Denkmäler, die unbewußt der Liebe, der Sinnlichkeit gesetzt worden. Spricht man von Werken, die die Liebe in allen ihren Phasen der Leidenschaft, der Entsagung, der Verzweiflung, des Schmerzes usw. verherrlichen, so wird man neben ‚Tristan und Isolde‘, Liszts ‚Faust‘-Symphonie und der Liebesszene aus der ‚Romeo und Julia‘-Symphonie und der Symphonie Phantastique von Berlioz Bruckners erste Symphonie nennen müssen.“ — „Ein Abend in der Leipziger Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft.“ Von Max Unger. Über ein Referat „Die deutsche Lied- und Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert“ von Arnold Schering. — „Beethovens Vergeßlichkeit.“ Eine Episode aus Beethovens Anwesenheit in Karlsbad im Jahre 1817. Von M. Kaufmann. Beethoven war von Teplitz herübergekommen, um mit dem Geiger Polledro ein Konzert für die Abgebrannten in Baden bei Wien zu geben. Als er auf der Polizei seinen Reisepaß vorlegen sollte, stellte es sich heraus, daß er das Dokument in Teplitz gelassen hatte. „Auf den damals in Karlsbad amtierenden Polizeibeamten scheint Beethoven keinen allzu günstigen Eindruck gemacht zu haben, denn die Polizeimeldebogen-Anmerkung: ‚Gibt vor, seinen Paß in Teplitz zurückgelassen zu haben,‘ klingt nicht gerade vertrauenerweckend . . .“ — No. 8. „Die häusliche Musikpflege als Kulturfaktor.“ Von Amadeo v. d. Hoya. „Die Zahl der ernst zu nehmenden Musiker von Beruf ist in rapider Zunahme begriffen; ihr Auditorium aber wird, ohne zureichende Pflege des Nachwuchses, immer kleiner werden, so daß die schon heute bestehende bitter-ernste Kalamität des Mißverhältnisses zwischen Angebot und Nachfrage, Künstler und Publikum zu einem wirtschaftlichen Zusammenbruch führen muß, der einem der vitalsten Kulturfaktoren zu unübersehbarem Schaden gereichen wird.“ — „Christus‘ von Felix Draeseke.“ Bericht über die erste Gesamtauführung des Mysteriums in Berlin von H. W. Draber. — No. 10. „Fastnacht-Lieder und -Tänze.“ Von Fritz Erckmann. Interessante Mitteilungen über Volksgebräuche in verschiedenen Ländern. — No. 11. „Zur Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte.“ Von Josef Liebeskind. Kurzer Abriß der geschichtlichen Entwicklung des berühmten Konzertinstituts. — „Dem Gedächtnis Rochus von Liliencrons.“ Von Max Unger. „Er wird auch nach dem Tode nicht so bald vergessen werden. Wenn sich auch einzelnes, was er geschaffen hat, wie es auch dem besten Wissenschaftler begegnen muß, überleben wird, so wird man seinen Namen trotzdem so lange nennen müssen, wie es eine deutsche Musikwissenschaft geben wird.“ — No. 12. „Das Vierteltonsystem und die moderne Musik.“ Von Max Unger. Über die Versuche Richard H. Steins, unser herkömmliches Dur- und Mollsystem durch die Einführung des Vierteltons zu erweitern oder zu modifizieren. Verfasser steht dem Steinschen Verfahren durchaus ablehnend gegenüber. Nach seiner Meinung „läßt sich eben geschichtlich Gewordenes durch bloße Spekulation und bloßes Experimentieren, dem die innere Notwendigkeit mangelt, nicht differenzieren. Jene ‚Differenzierung‘ aber, die das Genie in die Kunst hineinträgt, ist von ganz anderer, innerlich notwendiger Art; sie ist zwar oft von einer gewissen Spekulation, aber wiederum auch von einem bestimmten künstlerischen Instinkt geleitet, dessen die Steinschen Versuche vollständig ermangeln.“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

200. **Carl Fuchs:** Takt und Rhythmus im Choral. Nebst einer Melodieensammlung als erstem Entwurf zu einem Landeschoralbuch. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1911. (Mk. 5.—)

Das Buch ist ein temperamentvoller Künstlerprotest des alten Riemannianers gegen bürokratisch gefühllose Übergriffe ins Gebiet der Gemeindekirchenmusik, wie sie unsere neuen nach behördlichen Anordnungen redigierten Choralbücher aufweisen. Ein solcher Protest tat wahrlich not. Um ihn zu begründen und das Unhaltbare der heutigen „amtlichen“ Choralnotierung darzutun, beleuchtet Fuchs zwei Fragen: 1. Wie erkennt man die Motive eines Chorals und die Motivordnung? 2. Wie hat man, gemäß dieser Einsicht in die Motivordnung des Chorals, den Choral metrisch zu notieren, vor allem, wo hat man die Taktstriche zu setzen und wie die Fermate zu behandeln?

ad. 1. So gut sich nun der Verfasser als ein klarer und feinfühlig phrasierender Musiker in seiner dem Werke angehängten Melodieensammlung ausweist, so deutlich man sieht, daß sich ihm der Motivbegriff zum fundamentalen rhythmischen Erlebnis gestaltet hat, so wenig können mich doch seine theoretischen Ausführungen zu diesem Thema befriedigen. Sie sind viel zu weitschweifig und leider fortwährend vom Kern der Sache ablenkend. Fuchs fehlt es allzu sehr an der Gabe, das was er klar fühlt, knapp und bestimmt auf Begriffe zu bringen.

ad. 2. Der metrische Fundamentalsatz: „der Taktstrich gehört vor den Motivschwerpunkt“ mithin, „die Taktordnung hat, weil nur ein graphisches Darstellungsmittel, ein Kleid der Motivordnung, dieser zu folgen“ leuchtet mit genügender Klarheit aus den Ausführungen des Verfassers hervor (z. B. S. 70), und damit hat er seiner Reformidee eine unumstößliche theoretische Unterlage gegeben, auf der allein eine einheitliche sinnvolle Notierung möglich ist. Von hohem künstlerischen Feingefühl zeugen des Verfassers Ausführungen über die Fermate im Choral. Er charakterisiert sie als irrationale Verengerung oder Verbreiterung des Zeitraumes (Takt) zwischen zwei Motivschwerpunkten an der Strophengrenze. Sie ist also ein Hinweis auf eine agogische Vortragsfreiheit, im Dienste der Sinngliederung. Mithin läßt sie sich nie und nimmer in strengen exakten metrischen Werten darstellen, wie es eben unsere amtlichen Choralbuchverböserer getan haben.

Die Richtigkeit der Fuchsschen Grundideen steht über jedem Zweifel, wie die der rhythmischen Theorie Riemanns, auf der Fuchs fußt. Jeder, der mit dem Choral etwas zu tun hat, vor allem in „amtlicher“ Eigenschaft, nehme sich des Verfassers strafende Worte zu Herzen. In Details müßte ich Fuchs oft widersprechen. Das Motivleben des Chorals ist, wegen der Indifferenz seiner Motivzeithalte, sehr schwer einwandfrei auszudeuten. Und gerade hier vermisse ich genügend eingehende Erörterungen, wie man den Motivschwerpunkt zu bestimmen

hat. Eine Folge wie diese:



kann ebensogut so:



als

auch so:



aufgefaßt werden.

Hier diktatorisch entscheiden zu wollen, wäre bedenklich. Und in der Tat stimmt mich das bei Fuchs bedenklich, daß er auf die sehr häufige rhythmische Mehrdeutigkeit der Choralmelodien nicht mit genügendem Nachdruck hinweist, sondern seine — meinem Empfinden nach zu auftraktige Gesinnung nicht nur als eine Möglichkeit hinstellt. Er würde gerade damit viele gewinnen, die so nicht mit sich reden lassen werden.

Ich wiederhole: das Buch ist eine wertvolle mutige künstlerische Tat, nur wünschte ich es mir klarer und knapper im Interesse der Sache, der es dienen will.

201. **Alice Küster:** Katalog für das Unterrichtsmaterial im Klavierspiel. (Elementar- und Mittelklasse.) Im Auftrage des Verbandes deutscher Musiklehrerinnen, ausgewählt und zusammengestellt. Erfurt-Naumburg, 1910. (Mk. 2.50.)

Das Büchlein gibt eine Übersicht über die Klavierschulen, technischen Übungswerke, Etüdensammlungen, Vortragsstücke und Sonaten der Elementar- und Mittelstufe. Seinen Vorzug erblicke ich in der wohlthuenden Knappheit, die durch eine sorgfältige und von gutem Geschmacke zeugende Sichtung des überreichen Stoffes gewonnen wurde. Von den kleinen dem Klavierlehrer dienenden Handbüchern, die ich kenne, erscheint mir das vorliegende eins der brauchbarsten. Auch die Literatur zu vier und acht Händen findet Berücksichtigung.

Hermann Wetzel

202. **Walter Niemann:** Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. (Mk. 1.50.)

Man ist gewohnt, von Niemann nur Gutes zu lesen. Alles, was er schreibt, hat Hand und Fuß und basiert auf einer tüchtigen wissenschaftlichen Bildung sowie auf reifer Künstlerschaft. Auch dem vorliegenden Buch kann man dieses Lob zollen, wenn es auch — das liegt an der Natur des Stoffes — mehr kompilatorischer Art ist, als positive Forschungsergebnisse bringt. Das erste Kapitel, das die musikalische Renaissance im Zusammenhang mit der allgemeinen Kunstgeschichte behandelt, ist am schwächsten geraten und leidet an einer gewissen Undurchsichtigkeit. Erst wo der Verfasser in rein musikalisches Fahrwasser gerät, fühlt er sich wohl. Auch hätte nach meinem Gefühl des Wesens des Impressionismus schärfer präzisiert und mehr betont werden können. (Ich verweise da auf den famosen Artikel von Fritz Burger „Der Impressionismus in der Strauß-Hofmannsthalschen Elektra“ in der Zeitschrift „Die Tat“ 1909, 5, wo endlich einmal das Wesen des musikalischen Impressionismus klar und bestimmt festgestellt wird.) Die anderen Kapitel

behandeln die Vorgeschichte der musikalischen Renaissance, ihre Theorie und Praxis, ihre Licht- und Schattenseiten, ihre Zukunft und Ziele. Es liegt in der Natur der Sache, daß bei der ganzen Bewegung die Musikwissenschaft am besten abschneidet. Aber der Verfasser erkennt sehr wohl, daß hier noch ein gewaltiger Gegensatz auszugleichen ist, ehe wir uns wirklichen Nutzen von ihr versprechen dürfen: der Gegensatz zwischen den praktischen und den „gelehrten“ Musikern. Diese Kluft scheint leider in der Gegenwart immer größer statt kleiner zu werden; die Schuld liegt wohl auf beiden Seiten. Die „gelehrten“ Musiker blicken mit Verachtung auf den praktischen Musiker herab, selbst wenn er ein tüchtiger Künstler ist, und die Praktiker haben für die einseitige Buchgelehrsamkeit nur ein mitteilendes Lächeln übrig. Da wäre es Sache der Professoren und Dozenten, ausgleichend zu wirken. Aber leider . . . ! Vortrefflich sind Niemanns Ausführungen über die Wiederbelebung der alten Meister (Seite 54 ff.). Hier liegt die Schuld unzweifelhaft auf seiten der Herren Kapellmeister, die leider oft genug zu bequem sind, um die von der Musikwissenschaft ausgegrabenen und in Neudruck zugänglich gemachten Schätze zu heben und aufzuführen. Auch den Sängern kann ein gleicher Vorwurf nicht erspart bleiben; würden sie sich in der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts ein wenig umsehen, sie würden staunen über die Fülle köstlicher Lyrik, die da vor ihnen ausgebreitet liegt. Allerdings: man muß ein wenig suchen und sich nicht nur auf bequeme Neuausgaben verlassen!

Die Ansicht des Verfassers über die Hebung der Musikschriftstellerei in Zeitungs- und Fachpresse kann man nur bedingt teilen. Hier sieht es doch noch recht übel aus, und die Künstler, die viel reisen, wissen besonders von der Kritik in der Provinz seltsame Dinge zu erzählen. Die Ausführungen Niemanns über vergleichende Kunst-, Musikwissenschaft und Kulturgeschichte sind ebenfalls vortrefflich; nur vermisse ich einen Namen: Moriz Carrière, der in seinem dickbändigen Werk „Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit“ (Leipzig, 1871) gerade dieses Thema in zum Teil wundervoller Weise behandelt.

Dr. Max Burkhardt

203. **Arthur Seidl:** Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Herausgegeben vom Verein.

Diese Schrift ist als Festgabe zu der im Oktober v. J. stattgehabten Heidelberger Feier des Vereins erschienen und gibt in kurzgefaßter Weise einen allgemeinen Überblick über die Geschichte dieses bedeutendsten deutschen Musikvereins seit seiner im Jahre 1861 erfolgten eigentlichen Gründung durch die Initiative Liszts, dessen Andenken, zum 100jährigen Geburtstage, die Festschrift auch gewidmet ist. Mit emsigstem Fleiße hat der Verfasser das umfangreiche Vereinsarchiv durchforscht — die genauere, weit mehr Zeit und Raum erfordernde Bearbeitung desselben der Zukunft vorbehaltend —, und hat auf etwa 80 Seiten die wichtigsten Daten und Vorgänge aus der überaus interessanten Entwicklung des Vereins übersichtlich zusammengestellt. Ein besonderer Vorzug der Broschüre ist, daß sie nicht im trockenen

Aktenstil die Ereignisse lediglich aufzählt und registriert, sondern daß die geistreiche und scharf umrissene Persönlichkeit des Autors aus jeder Seite herausblickt und so die Lektüre zu einer fesselnden und anregenden gestaltet. Wir müssen es uns natürlich versagen, hier auf die Einzelheiten des Stoffes einzugehen, indem nächst dem Überblick über den allmählichen Fortschritt der Organisation bis zur jetzigen Blüte der mehr als 1000 Mitglieder zählenden Vereinigung deutschen Tonkünstlertums auch eine kurze Übersicht der bei den Aufführungen zu Gehör gelangten Komponisten und eine Würdigung der segensreichen Stiftungen enthalten ist. — Die Schrift, die sich ja in Händen aller Mitglieder des Vereins befindet, wird auch von den Außenstehenden mit Interesse gelesen werden und vermutlich dem gemeinsamen Zwecke tonkünstlerischer Solidarität manch neue Freunde werben.

Dr. Gustav Altmann

204. **Charles L. Graves:** Post-Victorian Music. With other studies and sketches. Verlag: Macmillan & Co., London 1911. (6 sh.)

Diese Studien und Skizzen entstammen der bekannten Zeitschrift „The Spectator“. Sie füllen einen stattlichen Band von 369 Seiten und enthalten ohne jede Frage eine Fülle geistreicher Ein- und Ausfälle. Ausfälle besonders gegen Richard Strauß, dem Graves einige Skizzen besonders widmet, und auf den er in anderen mit Vorliebe zurückkommt. War die Sammlung aber notwendig? Wird uns mit ihr und durch sie ein Zeitbild der Musik in der Zeit nach der Königin Victoria gegeben? Das letztere ist nicht unbedingt zu verneinen; nur erwarte man keine „Geschichte“: die Aufsätze folgen sich in zwangloser Folge. Was aber die Notwendigkeit des Buches betrifft, so bestreite ich sie: enthielten die Arbeiten produktive Kritik, ließe ich mir ihre Zusammenstellung gefallen. Sie sind aber wenig mehr als Augenblicksbilder, unter unmittelbarer Einwirkung der besprochenen Werke entstanden. Auch wo Graves literarische Kritik übt, geschieht das nicht in ersprißlicher Weise: er meditiert und urteilt, aber begründet nicht oder zu wenig. Gleichwohl muß ich sagen, daß sich wenigstens einzelne Aufsätze vortrefflich lesen, und daß andere uns mit Leuten bekannt machen, die auf dem Kontinent unbekannt sind. So wird die Sammlung vielleicht doch den Zweck — bei uns — erfüllen, den einen oder anderen anzuregen, einer besprochenen Erscheinung weiter nachzugehen.

Wilibald Nagel

205. **Hermann Gutzmann:** Sprachheilkunde. Vorlesungen über die Störungen der Sprache. Verlag: Fischers medizinische Buchhandlung, Berlin 1912. (Mk. 15.—)

Prof. Gutzmann, den man als den Begründer der modernen Sprachheilkunde bezeichnen kann, hat sich schon durch eine Reihe früherer Schriften („Stimmbildung und Stimmpflege“, Wiesbaden 1906; „Diagnostik und Therapie der funktionellen Stimmstörungen“, M. f. Spr. 1910; „Über die Neurosen der Stimme und Sprache“, Med. Klinik 1909 u. a. m.) um unsere Gesangswelt unschätzbare Verdienste erworben. Diesen hat er durch die Neubearbeitung seiner „Sprachheilkunde“ ein neues hinzugefügt. Man kann

das Werk jetzt, wo die zahlreichen Forschungen und Erfahrungen der letzten zwei Dezennien darin verarbeitet sind, als ein standard-work bezeichnen. Befaßt es sich auch natürlich vorzugsweise mit den Sprachfehlern verschiedenster Art (Stottern, Stammeln, Lispeln, Poltern usw.), so wendet es sich doch in einigen sehr bedeutenden Kapiteln auch der Gesangsfrage zu. Gutzmann sieht die Hauptursache für die Entstehung der funktionellen Stimmchwäche mit Recht in dem fehlerhaften Gebrauch der Stimm- und Sprechwerkzeuge. Er geht hierbei kurz, aber treffend auf eine Kritik fehlerhafter Gesangsmethoden ein, denen er die Hauptschuld an dem Entstehen einer Reihe von funktionellen Stimmerkrankungen zuschreibt. „Es ist geradezu unglaublich, welche widersinnigen Funktionen von manchen Gesangslehrern dem Atmungs-, Stimm- und Artikulationsapparat zugemutet werden. Läßt man sich einmal derartige Übungen vormachen, so wundert man sich nicht mehr über die so entstandene Phonasthenie. Es braucht nicht einmal ein quantitativer Mißbrauch vorhanden zu sein, die fehlerhafte Funktion, also der qualitative Mißbrauch des Organs genügt in den meisten Fällen vollkommen zur Erzeugung der Phonasthenie. Es wird auch schon dadurch ein quantitativer Mißbrauch getrieben, weil die Gesangsstimme sich vorwiegend in der oberen Hälfte des individuellen Tonumfangs abspielt. So verhält sich z. B. in Schuberts ‚Erkönig‘ die Anwendung der oberen Hälfte des Tonumfangs zu der der unteren wie 8:1, in dem Liede ‚Am Meer‘ wie 60:1 [!]. Nur bei Baßliedern ist das Verhältnis etwas besser, obgleich auch hier die obere Hälfte des Umfangs wesentlich bevorzugt wird. So ist in den ‚Grenzen der Menschheit‘ das Verhältnis immer noch wie 2:1.“

Es werden weiterhin das Detonieren, Tremolieren, sowie die Störungen der Intensität (Unvermögen zum Pianosingen!), der Stimmdauer und des Stimmklanges (Preßton, Gaumenton, Knödelstimme, hohler Ton, verschleierter Ton, hölzerner Ton, flacher Ton usw.) eingehend erörtert, also lauter Fragen, die für den Sänger und Gesanglehrer von grundlegender Bedeutung sind. Das Buch ist vorzüglich ausgestattet und enthält eine große Anzahl sehr guter Abbildungen und instruktiver Kurven, sodaß es auch eine für den Nichtmediziner zugängliche Quelle der Aufklärung und wertvollen Anregung bilden wird.

Dr. Fr. B. Stubenvoll

206. **Franz Bölsche:** Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 2.50)

Dieses am Kölner Konservatorium eingeführte Übungsbuch legt keinen idealen, jedenfalls aber den tatsächlich richtigen Maßstab an die Geisteskräfte der Theorieklassenschüler. Möglichst wenig theoretisierend, wird es jeden, der es durcharbeitet, in Stand setzen, zur gegebenen Unter- oder Oberstimme eine korrekte Harmonie zu spielen oder zu schreiben, in gleicher Weise von einer gegebenen Tonart nach jeder anderen zu finden, und eine vom Lehrer mit den Funktionsbezeichnungen genannte Harmoniefolge in jeder Tonart auszuführen. Unzählige Einzelheiten verraten den erfahrenen, gewandten Pädagogen,

dessen Arbeit auch zum Selbstunterricht von großem Nutzen sein dürfte.

Dr. Max Steinitzer

207. **Bruno Weigl:** Handbuch der Violoncell-Literatur. Systematisch geordnetes Verzeichnis der Solo- und instruktiven Werke für das Violoncell. Verlag: Universal-Edition, Wien. (Mk. 3.—.)

Ein solcher Führer durch die Violoncell-Literatur hatte bisher gefehlt. Von den beiden, zum Teil veralteten, von Schröder und Roth, unterscheidet er sich vorteilhaft durch die Aufnahme kritischer Bemerkungen zu den bedeutenderen Werken. Diese knappen, aber viel-sagenden Bemerkungen, die durchaus sachlich und objektiv gehalten und oft wahre Meisterwerke an Präzision und Klarheit sind, erheben das Buch zu einer historischen Bedeutung. Das Kapitel der alten Sonaten ist überaus interessant, belehrend und ausführlich gehalten. Was über Beethoven, Brahms und andere Meister gesagt wird, wird jedermann mit Genuß lesen. Dem übersichtlich angeordneten Werk ist ein kurzes, leistungswertes Vorwort über die Geschichte des Instrumentes vorangesetzt. Kein Cellist dürfte es versäumen, sich dieses praktische und überaus lehrreiche Büchlein anzuschaffen. In späteren Auflagen werden sicherlich dann noch manche Ergänzungen Platz finden, nach denen die Praxis gebieterisch verlangen wird.

Hugo Schlemmüller

MUSIKALIEN

208. **Albert Friedenthal:** Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken. Erste Abteilung: Die Volksmusik der Kreolen Amerikas. Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, Berlin. (Mk. 15.—.)

In dem Maße, wie die Erdteile durch die modernen Verkehrsmittel in immer nähere Berührung zueinander kommen, droht die Eigenart mancher alten Kultur zu verschwinden und einem nivellierenden Kosmopolitismus Platz zu machen. Die vorliegende Sammlung von Volksmusikstücken der Kreolen Amerikas muß daher dankbar begrüßt werden, zumal der begleitende Text nebst Vorwort und Einleitung das Verständnis dieser namentlich in rhythmischer Beziehung interessanten Musik sehr erleichtert und überall den gründlichen, gewissenhaften Kenner verrät, der pietätvoll allen Eigenheiten nachspürt und sie auch in den Klavierbegleitungen möglichst zu wahren sucht. Die bisherigen amerikanischen Ausgaben waren vielfach unvollkommen und unklaviermäßig wegen Nichtberücksichtigung des Umstandes, daß die kreolischen Volkssänger die Begleitung der heimatlichen Weisen stets für die Gitarre erdachten. In geographischer Hinsicht umfaßt Friedenthals Sammlung die Musik der Völker Mexikos, Zentral- und Südamerikas und Westindiens. Auf deren musikalische Entwicklung blieb die Musik der aus Afrika eingeführten Neger nicht ohne Einfluß, während die eingebornen Indianer, „eine der unmusikalischsten Rassen der Erde“ (vgl. die Besprechungen von Tiersots und Stumpfs Schriften in X. 22 und XI. 10 dieser Zeitschrift!) nur wenig Spuren hinterließen. Und doch sind die indianisch angehauchten, aus

der Hochlandseinsamkeit geborenen schwermütigen Gesänge (sog. Tristes) die schönsten und eigenartigsten der Sammlung; siehe die Nummern 24, 26 (Venezuela), 34—36 (Peru), 38 (Bolivien), 49, 52 (Argentinien), 54 (Uruguay)! No. 36 ver-rät schon durch die durchgeführte Pentatonik der Melodie (Tonleiter: d f g a c d) die indianische Herkunft. Der Herausgeber tat wohl daran, hier auch für die Begleitung nur diese fünf Töne beizubehalten, um die Eigenart der Melodie auch harmonisch zur Geltung zu bringen. Die so entstandene exotische Tonart ist ein Unikum der Sammlung. Im übrigen, namentlich bei den Tänzen, herrscht der spezifisch amerikanische Habanera-Rhythmus vor, zu teils bestechenden, teils banalen, wenn auch immer charakteristischen Melodien und mit meist einfacher europäischer Harmonie. Hervorgehoben seien „La Paloma“, das berühmte mexikanische Volkslied (No. 12), sowie No. 3, 6, ferner die drei Tänze aus Puerto Rico, unter denen „Margarita“ durch wechselnde Rhythmen und leidenschaftliche Melodie auffällt, während die grotesken Negertänze aus Cuba „Maria Dolores“ (No. 15) und Brasilien (No. 66) durch den Humor in Text und Melodie fesseln. Rhythmisch interessant sind auch No. 14 mit abwechselndem $\frac{6}{8}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takt und No. 22, 65 mit den bekannten Negersynkopen. Unter den „Zamacuecas“ genannten Volkstänzen Chiles mit ländlerartigem Rhythmus und eigentümlichen obstinaten Baßoktavengängen ist No. 40 mit seinem Kontrarhythmus ($\frac{3}{4}$ in der rechten, $\frac{6}{8}$ in der linken Hand) am merkwürdigsten. Diese und andere Tänze würden auf Zupfinstrumenten viel besser wirken wie am Klavier.

Georg Capellen

209. **Henri Vieuxtemps**: op. 11: Fantasie-Caprice; op. 19: Konzert No. 2; op. 22: Morceaux de Salon No. 1, 2, 3 und 5; op. 31: Konzert No. 4; op. 35: Fantasia appassionata; op. 38: Ballade und Polonaise für Violine mit Pianoforte; op. 16 Konzertetüden für Violine. Neu revidierte Ausgabe von E. Fernandez Arbos. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Die Edition Peters, die schon früher eine ganze Anzahl Vieuxtempsscher Werke zu billigen Preisen den Geigern in schöner Ausstattung zugänglich gemacht hatte, bringt jetzt nach dem Freiwerden der Werke dieses weit über de Bériot zu stellenden, in den Hauptwerken durchaus noch nicht veralteten Komponisten die oben genannten Opera in sorgfältiger Revision eines Schülers Vieuxtemps', des jetzt am Royal College of Music in London wirkenden Professor Arbos, der einst Konzertmeister im alten Bilschesen, dem späteren Berliner Philharmonischen Orchester gewesen ist. Da er selbst diese Werke bei Vieuxtemps studiert hat, wird man gern zu seiner tadellos ausgestatteten Ausgabe greifen.

210. **César Cui**: Sonate pour Piano et Violon. op. 84. Verlag: P. Jurgenson, Moskau. (Rbl. 2.50.)

Ein ungemein gefälliges, liebenswürdiges Werk, das bald eine große Verbreitung auch unter den Dilettanten finden dürfte, zumal es sehr dankbar zu spielen ist. Der erste Satz hat pastoralen Charakter; er ist ein geradezu entzückendes, in Wohlklang getauchtes Idyll. Im langsamen Satz tritt die sanfte Melancholie des

Russen in Erscheinung. Das sehr flotte Finale hat als zweites Thema eine innige Kantilene.

Wilhelm Altmann

211. **Roger-Ducasse**: Sarabande, poème symphonique pour orchestre et voix. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Partitur 20 Fr.; Stimmen 30 Fr.)

Das Opus ist ganz auf den äußeren Klangreiz, auf äußeren Effekt gestimmt. Die Notiz „hinter der Szene“ steht bei den Komponisten unserer Tage in hohem Wert; ein Lied hinter der Szene oder bei geschlossenem Vorhang, ein Englischhorn oder Horn hinter der Szene oder gar ein ganzes Orchester „in der Ferne“ macht beim großen Publikum immer Eindruck. Roger-Ducasse verwendet in seiner „Sarabande“ einen wortlosen, psalmodierenden Chor (Sopran, Alt und Tenor) „hinter der Szene“, der zwar nach Anweisung des Komponisten durch drei — Klarinetten (!?) „hinter der Szene“ ersetzt werden könnte, dessen Fehlen aber dem Werke den Haupteffekt nehmen würde. Doch enthält die Debussy's Wege nicht abholde Komposition auch sonst noch manch interessante Klänge. Aber wie gesagt: raffinierte Instrumentation, raffinierte Kontraste (*fff-ppp*) — der innere Wert fehlt totaliter.

Franz Dubitzky

212. **Georg Goehler**: Lieder und Gesänge: „Frühlingsnähe“, „Glück“ und „Nachtgefühl“. Verlag: C. A. Klemm, Leipzig. (Mk. 0.80; 0.60; 0.80.)

Drei liebenswürdige Liedchen (Texte von Martin Greif), die sich auf eine freie und doch natürliche Art ergehen; das zweite ist willkürlich sehr tief gehalten, das wird dem Vortrag nicht zugute kommen.

213. **Florent Schmitt**: Trois Mélodies pour chant et piano. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Fr. 3.50.)

Erzeugnisse einer weichen, feinen aber bereits krankhaft empfindsamen Kultur. Andere Wege sind sie drüben in Frankreich gegangen; Wagner wirkte aus der Entfernung und kam den Folgen Berlioz'scher Musik entgegen, woraus eine gedämpfte, differenzierte Art entstand, die in Liedern wie den vorliegenden sich deutlich markiert. Die Akkorde stehen gewissermaßen ineinander, ohne sich zu bedrängen, und die Melodie ist fast immer Rezitativ. Das sind nur Andeutungen, es ließe sich noch vieles analysieren und kennzeichnen.

214. **Hubert Pataky**: Chinesische Lieder. Deutsch von Hans Bethge. op. 4. Zwei Hefte (je vier Lieder). Verlag: N. Simrock, Berlin. (je Mk. 3.—.)

Der Komponist wandelt ähnliche Pfade wie die neueren Franzosen; auch bei ihm bewegen sich die Harmonieen lose mit- und durcheinander, auch er pflegt einen leichten melodischen Exotismus, aber er hat mehr Rückgrat. Er verwendet keine chinesischen Originalmelodien, sondern er charakterisiert aus der eigenen Seele heraus, oft mit dramatischer Verve, oft wehmütig-östlich und oft leicht, fast volksliedartig. Das Ergebnis ist immer ein originelles Lied, das seine gute Wirkung überall, wo man bessere Kunst versteht, üben wird. Den Sängern werden interessante, lohnende Aufgaben gestellt; nur echt musikalische und feinfühligere Interpreten werden sich da heranwagen dürfen.

215. **Edouard Schütt: Deux Humoresques-Miniatures pour Piano.** op. 90. (je Mk. 1.50.) — **Romance-appassionata.** op. 91. (Mk. 1.50.) Verlag: N. Simrock, Berlin.

Elegante Salonstücke, die ihre harmlosen Effekte ganz aus dem Instrument heraus holen und die mit liebenswürdiger Leichtfertigkeit sich durch viele Tonarten umhertreiben, ohne die schöne Form irgendwo zu verletzen. Vielleicht weiß auch der Komponist, daß in der Romance ein bekanntes Motiv aus „Lohengrin“ sich vernehmen läßt.

Arno Nadel

216. **Edmund von Lippmann: Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier.** Eigentum des Komponisten.

Die Veröffentlichung dieser 60 Gesänge, die vom Verfasser chronologisch geordnet sind und deren Entstehungszeit vom Jahre 1875 bis in die neuere Zeit reicht, hat gar keinen Zweck. Der Kritiker kann sie als völlig antiquiert und nichts-sagend nur ablehnen, und singen wird sie wohl auch niemand. Bleibt allein die Eitelkeit eines kritiklosen Verfassers, der sich gedruckt sehen will.

217. **Stanislaus Lipski: Zwölf Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier.** op. 9. Heft I — IV. (je Mk. 2.70.) Verlag: Anton Piwarski & Co., Krakau.

Aus ganz anderem Holze ist dieser Autor geschnitten. Von seinen Gesängen geht eine weiche, slawische Melancholie aus, die einem noch lange nachklingt, und der man sich teilweise gar nicht entziehen kann. Als besonders erwähnenswert in dieser Beziehung sind: „Chopins Schatten“ und „Zum Angedenken Chopins“, zwei Gesänge, die so recht aus der Heimat des großen Chopin geboren erscheinen. Auch die übrigen stehen musikalisch nicht zurück. Ich bemerke überall das Bestreben, durch relativ einfachen, gut klingenden Klaviersatz und sangliche Führung der Singstimme den poetischen Vorwurf auszuschöpfen.

218. **Ernst Mehlich: Zwei Intermezzi für Klavier** (Mk. 2.50); **Phantasie-Variationen über ein eigenes Thema für Klavier** (Mk. 3.—); **Romantische Walzer für Klavier** (Mk. 3.—); **Menuett für Klavier zweihändig, vierhändig und für Streichorchester** (Mk. 1.—, 1.50, 2.—); **Drei Gedichte von Goethe für eine Singstimme mit Klavier** (Mk. 1.50); **Vier Gedichte von Storm für eine Singstimme mit Klavier** (Mk. 2.—). Verlag: Robert Reichenstein, Berlin-Gr.-Lichterfelde-W.

Ein tüchtiger, ernst strebender Musiker bringt hier seine ersten Erzeugnisse auf den Markt. Es sind ja zwar noch keine vollwertigen, ausgereiften Gebilde, dazu lassen sie ihre großen Vorbilder noch zu deutlich erkennen; aber sie verdienen trotzdem Beachtung. Die Variationen hat Mehlich sich ziemlich leicht gemacht. Sehr nett sind das Menuett und die Walzer. Bedeutender als die Klaviermusik erscheinen die Lieder. Da präsentieren sich die leidenschaftlichen Goethelieder in sehr gelungenen Linien und Stimmungen, von denen allerdings nicht ganz sattelfeste Begleiter die Finger lassen müssen. Innig und in jeder Beziehung apart konzipiert sind die

Lieder von Storm, von denen ich mir trotz ihrer Kürze eine gute Wirkung versprechen kann.

Emil Thilo

219. **Arnold Mendelssohn: Drei Madrigale nach Worten aus Goethes „Leiden des jungen Werther“ für zwei Soprane, Alt, Tenor und Baß** (Solostimmen oder kleinen Chor). Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Partitur Mk. 5.—).

Auf der Suche nach Texten kommen unsere modernen Komponisten oft auf ganz wunderliche Einfälle: Streicher vertont die Monologe des Faust, Arnold Mendelssohn holt sich seine Textworte nun gar aus Brief- und Tagebuchstellen des jungen Werther. Sicherlich steckt viel latente Musik in der weichen Lyrik dieses wundersamen Buches. Und die Stellen, die Mendelssohn sich gewählt hat, nähern sich in ihrem rhythmischen Schwung schon dem Verse. (Der Komponist hilft hierbei mit mehr oder weniger sanfter Gewalt nach durch allerlei Umstellungen und durch Weglassen; ein Mangel an Respekt, der für den Beschauer immer etwas Unbehagliches haben wird.) Man fragt sich: Gibt es denn gar keine komponierbare und noch nicht komponierte Lyrik mehr? Antwort: O ja; von den Älteren etwa bei Fontane, Keller, C. F. Meyer, bei den Jüngeren überall finden sich ganz wundervolle Sachen, die förmlich nach Musik schreien. Wozu also diese einzelnen Prosastellen nehmen, die aus dem Zusammenhang gerissen ihr Bestes verlieren? Weniger schwer wiegt der Einwand, der wohl nur noch von unentwegten „Realisten“ erhoben werden wird, daß der Komponist für diese sehr subjektiven, geradezu monologischen Herzensergießungen die Form der Fünfstimmigkeit gewählt hat. Im Gegenteil: gerade die gewählte Form des Madrigals in ihrer stilisierenden Strenge, in ihrer unpersönlichen, objektiven Art ergibt einen höchst reizvollen, sozusagen notwendigen Gegensatz zur schrankenlosen Subjektivität der Textworte. Mendelssohn geht auf bewußtes Archaisieren aus. Schon die Wahl alter Kirchen-tonarten für die drei Stücke zeigt das an. Aber auch sonst hält er sich im wesentlichen auf dem Boden alter Madrigalkunst. Um so eigenartiger heben sich dann die gelegentlichen Modernismen ab: Oktavverdoppelungen, Unisono der Stimmen, allerlei überraschende moderne Ausweichungen. Wenn man über jene prinzipiellen Bedenken, die die Textwahl betreffen, hinweggekommen ist, so kann man an diesen Stücken eine rechte Freude haben, besonders an dem zweiten, das echt modern und wunderbar fein eine Gesichtshalluzination des dem Irrsinn nahen jungen Werther in Töne umsetzt. „Wenn ich die Lider schließe, stehen in meiner inneren Stirn, ruhen wie ein Abgrund vor mir ihre schwarzen Augen.“ Dieses Zitat (2. Buch, 6. Dezember) mag dem Kundigen zugleich zeigen, welcher Art die Textänderungen Mendelssohns sind. Es wäre höchst erfreulich, wenn eine neue Pflege des Madrigals uns beschert würde. Die Zeit ist reif dafür. C. F. Meyers strenge, stilisierende Lyrik wäre in ihrer wunder-vollen Herbheit und Geschliffenheit so recht für ein solches Unternehmen geeignet.

Dr. Ernst Neufeldt

220. **Hermann Ernst Koch: „Welt, ade, ich bin dein müde,“ Kantate für Solo-sopran, Chor, Orchester und Orgel.**

Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Partitur Mk. 2.40.)

Aus vier Dichtungs-Bruchstücken von Allein- nus, Gryphius, Neumeister und Simon Dach, die glücklich gewählt sind, baut der Komponist eine Kantate auf, die seinem Wollen und Können eine trefflich Zeugnis ausstellt. Die Einleitung des ersten Satzes mit der reichbewegten, fast kolorierten Melodie der Solo-Oboe, zu der die Synkopen der Geigen und Bratschen einen aparten rhythmischen Gegensatz bilden, mahnt an den alten Kirchenstil, auch das anschließende Sopran-solo ist nach alter Weise gestaltet. Aber die guten Beispiele haben so trefflich gewirkt, daß man auch im vorliegenden Falle das Figurenwerk nicht als einen Widerspruch zum Text, sondern als eine Steigerung des Ausdrucks empfindet. Wertvoller noch erscheint mir der zweite Satz, eine Arie, deren ruhiges A-dur zu dem a-moll des Rezitativs in schönem Gegensatz steht, und in der das Streichorchester sich sehr selbständig bewegt. Im dritten Satze treten neben der Sing-stimme zwei Solo-Oboen dominierend hervor, was ebenfalls auf das Bach'sche Vorbild hinweist, während ihre Ablösung durch zwei Soloviolen dem Klangbild erwünschte Abwechslung verleiht. Singstimme und Orgel gehen in bedächtigem Chorsschritt nach der Melodie „Wenn ich einmal soll scheiden“, wobei nur der Schlußtakt etwas geändert ist. Die Übertragung in den $\frac{6}{8}$ -Takt gibt dem Komponisten die Möglichkeit, in dem Orgel- und Instrumentalbaß durch Einfügung der schwachen Takteile eine eigenartige Bewegung herbeizuführen. Kurz aber wirksam (wenn auch ohne Fuge) schließt der vierte Satz unter Hinzutritt des Chores die ganze Kantate ab, die einen wohl gelungenen Versuch darstellt, unter Anlehnung an die alte Form Neues zu sagen. Da das Werk keine großen Schwierigkeiten bietet, sei es den Kantoren mittlerer Städte besonders empfohlen.

221. **Johannes Kobelt:** „Zwei Wanderer“, für eine Baritonstimme, Violoncello und Orgel. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 1.20.)

Daß diese Komposition in weitere Kreise dringen wird, glaube ich nicht. Die Melodik ist zu gekünstelt, um nicht zu sagen gequält und die Stimmung des tiefen Hebbelschen Gedichtes meiner Empfindung nach nicht entfernt getroffen. Die Chromatik allein tut's nicht. Über die Zeiten, wo sie als Ersatz für einen klaren musikalischen Gedanken angesehen wurde, sind wir hinaus. Die meist in Terzen und Sexten laufenden Triolen der Begleitung im Mittelteile wirken recht wenig apart. Auch die obligate Cellostimme scheint mir nicht geeignet zu sein, den Gesamteindruck zu verbessern. Es gibt sicherlich unzählige weit wertvollere Arbeiten, die vergebens auf Veröffentlichung warten.

222. **Frederick Delius:** Sonnenuntergangs-lieder, für Sopran und Bariton solo, gemischten Chor und Orchester. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 3.—.)

Dieser Zyklus von Gesängen beschränkt seine Abwechslung auf die Aufeinanderfolge

von Solo- und Chorsätzen, während in Stimmung, Erfindung und Ausdruck eine fast bedrückende Einförmigkeit herrscht. Der Chorsatz könnte wirksamer sein, er mutet manchmal recht archais-tisch an. Die Solosätze sind ungleich in der Erfindung. Neben sehr eindringlichen Parteen stehen zahlreiche wenig interessante Teile. Die beste Abteilung des Ganzen scheint mir das Ensemble „Es währt nicht lang das Lachen“ zu sein, auch der bewegte Chor „Sieh, wie am Bache die schlanken Weiden“ ist bemerkens-wert. Die Harmonik zeigt das Bestreben des Tonsetzers, modern zu sein, dagegen wäre etwas mehr kontrapunktische Arbeit erwünscht. Die einzelnen Teile des Zyklus sind nicht allzu schwierig, aber ihre Zusammenfassung zu einem lebendigen Ganzen stellt an die Mitwirkenden und den künstlerischen Leiter doch erhebliche Anforderungen.

F. A. Geißler

223. **A. Ricci Signorini:** „Giuda di Kerioth.“ Poëma musicale per grande Orchestra. (Partitur 20 Fr.) — „Gli Amori pastorali di Dafni e Chloe.“ Poëma musicale per grande Orchestra. (Partitur 25 Fr.) Verlag: Carisch & Jänichen, Mailand.

Diese beiden Kompositionen sind imstande, die Aufmerksamkeit des Musikers zu erwecken. Es trifft sich gut, daß der Verlag zu gleicher Zeit zwei in ihrem geistigen Gehalt vonein-ander grundverschiedene Kompositionen des-selben Autors vorlegt, weil der Beurteiler da-durch der Gefahr entgeht, den Komponisten auf das Charakteristische der einen oder der anderen symphonischen Dichtung festzulegen. In beiden Kompositionen begegnen wir einer an den besten Vorbildern gereiften Gewandtheit in allen handwerksmäßigen Dingen, finden, daß der Komponist mit den Instrumenten gut umzugehen weiß, trotzdem er jedem einzelnen an Ausdauer und technischer Leistungsfähigkeit nicht Geringes zumutet. Den gewaltigeren äußeren Erfolg wird „Judas Ischarioth“ haben. Die Gewissensbisse dessen, der da den Herrn verriet, sind mit grellen Farben gemalt. Alle Schrecken des modernen Orchesters werden wach, denn die Untat schreit zu Gott dem Herrn. Aber Ricci weiß, was in der Musik der Gegensatz bedeutet. Zweimal unterbricht er das Toben: einmal, wenn sich mit einer Solotrompete die Stimme des Herrn er-hebt „Qualcuno tradisce!“, und dann, wenn nach zwei vorhergehenden in der Tonart gesteigerten Ansätzen im vollen Glanz des Blechs der Choral intoniert wird. — In freundlichere Gefilde führen die „Amori pastorali“. Diese symphonische Dichtung ist ein ganz reizendes Frühlingsgedicht. Wie hübsch malt die im ganzen ersten Teile festgehaltene Triolenfigur das Weben in der Natur. Man wird sagen können, daß so etwas nicht gerade neu ist. Gewiß. Aber auch all-tägliche Worte können in bestimmtem Zusammen-hang zu neuer Geltung kommen. Auch hier bietet die Weise eines Solo-Englischhorns einen wohligen Ruhepunkt. Das ganze Stück ist rhyth-misch ungemein lebendig. Als kürzere dankbare Programmnummern sind diese beiden Kom-positionen den Orchesterleitern jedenfalls zu empfehlen.

Dr. Ernst Rychnovsky

OPER

ANTWERPEN: Die einzige künstlerische Tat von Bedeutung vor Schluß der Saison war in der Flämischen Oper die Uraufführung des Musikdramas „Edenië“, Text von dem bekannten belgischen Dichter Camille Lemonnier, Musik von dem Löwener Konservatoriumsdirektor, früheren Kapellmeister der Brüsseler Monnaie, Léon Dubois. Dem sagenhaften, nach seinem Roman „L'île vierge“ bearbeiteten Stoff fehlt die Handlung, und die in den Spuren Wagners sich bewegende Musik entbehrt der dramatischen Höhepunkte. Das Orchester ist technisch meisterhaft behandelt. Trotz einer glänzenden Aufführung unter Leitung des Kapellmeisters Schrey, der mit seinem Orchester und den tüchtigen Solisten die immensen Schwierigkeiten der Partitur siegreich überwand und so dem Werk zu einem vollen lokalen Erfolg verhalf, wird seine Lebensdauer nicht lang sein.

A. Honigsheim

BASEL: Instrumental glänzend, vokal dagegen in mancher Hinsicht unzulänglich gestaltete sich die Uraufführung der Operette „Die Wallfahrt nach Mekka“ von Hermann Wetzels, deren ganz außergewöhnlicher Erfolg nahezu ausschließlich auf Rechnung der überaus reizvollen, rhythmisch feindifferenzierten und rassigen Musik zu setzen war. Rein musikalisch bedeutet das Werk eine wertvolle Bereicherung des Genres, umsomehr als es sich namentlich in den wirkungssicheren Ensembles mit Glück der komischen Oper nähert und eine virtuos gearbeitete Partitur aufweist. — Neben einer hübschen Neuinszenierung von Smetana's „Verkaufter Braut“, in der Hugo Leman als „Kezal“ eine glänzende Leistung bot, brachte das Repertoire eine bedeutende Wiedergabe des „Siegfried“, in dem Paul Maier in der Titelpartie, Else Kronacher als Brunnhilde und speziell Max Binder als Mime sich mit Auszeichnung betätigten.

Gebhard Reiner

BERLIN: Die Königliche Oper brachte noch kurz vor Abschluß der Saison eine Novität zur Aufführung: Joseph Gustav Mraczek's dreiaktige Oper „Der Traum“. Dem Werk liegt Grillparzers dramatisches Märchen „Der Traum ein Leben“ zugrunde, das von Mraczek mit einigen Kürzungen durchkomponiert ist. Grillparzers Dichtung ist trotz vieler wahrhaft musikalischer Szenen kaum ein rechtes Opernbuch. Die sprunghafte Szenenfolge in den Traumbildern wirkt in musikalischer Einkleidung matt, und die herrlichen Verse, die das Traumerleben einspannen, werden in der Oper langatmig und breit. Grillparzer hätte sein Drama nie als Operndichtung ausgegeben. So reich die Lyrik seines dramatischen Märchens ist, so viele Parteen zur musikalischen Vertiefung einladen, so herrlich und melodisch die kurzen Verse klingen — es fehlt die musikdramatische Haltung und die großzügige Entwicklung der Szenen, die wir von jeder bedeutenden Operndichtung verlangen. Wer aber die Oper hört, um sich an der rein musikalischen Illustrierung der Handlung zu erfreuen, wird reichlich auf seine Kosten kommen. Mraczek hat eine phantasievolle und überaus feinsinnig instrumentierte Partitur geschaffen,

eine Musik, die stets interessiert, die niemals verlegen nach berühmten Vorbildern Ausschau hält. Gewiß ist die Musik wagnerisch, ja, auch Strauß' „Salome“ hat die schwüle Stimmung der Herodesszenen dem Traumkönig geliehen. Aber alle diese Anklänge und Muster täuschen doch nicht über den Eigenwert dieser Musik hinweg. Mraczek erinnert an Dvořák und Smetana. Er teilt mit diesen Musikern den Ideenreichtum und jenes urwüchsige Musizieren, das einer mächtigen, aber nicht logisch entwickelten Phantasie gleicht. Immerhin war es ein Verdienst, daß die Königliche Oper das Werk in einer geschmackvollen Inszenierung und guten Besetzung zu Gehör brachte. Prätig war der teuflische Zanga des Herrn Bischoff, wirkungsvoll und dramatisch überzeugend der Rustan des Herrn Berger. Auch Paul Knüpfer, Melanie Kurt und Leo Blech, der die Premiere dirigierte, gaben ihr möglichstes, um dem Werke einen Erfolg zu sichern. Aber die Aufnahme der Oper blieb doch reserviert und kühl. Die dramatischen Schwächen der Musik ließen keine Begeisterung für das Stück aufkommen. Und so wird wohl die Novität bald wieder vom Spielplan verschwinden. — Im Königlichen Opernhaus gastierte John Forsell aus Stockholm als Don Juan. Er ist ein stimmungswandter Bassist, ein Sänger, der den Bel canto und das Parlando vortrefflich beherrscht. Elegant und leicht sang er seine Rezitative und Arien. Im Spiel will Herr Forsell d'Andrade kopieren, er will den Don Juan mehr als den Mädchenjäger, als den sinnlichen Genußmenschen darstellen. Seiner Darstellung fehlt aber die Leichtigkeit und die überzeugende schauspielerische Kraft. Und dann übertreibt er im Spiel. Die Masetto-Szene und die Arie in Leporellos Kleidern waren etwas grob auf den äußeren Effekt zugeschnitten. Überhaupt war seine ganze Auffassung nicht im Geiste Mozarts gehalten. Herrn Forsells Don Juan ist eher ein lustiger Bruder und Liebhaber, als ein ritterlicher Grandseigneur und Kavalier.

In der Kurfürsten-Oper erlebte ein „Musiklustspiel“: „Der Fünfuhrtee“ von Wilhelm Wolters, Musik von Theodor Blumer, seine Erstaufführung. Das harmlose Werk hat mit einem „Musiklustspiel“ nichts weiter zu tun. Es ist eine Posse mit Gesang und Tanz, die ein kleines Familienstück in drei Akten behaglich dramatisiert. Der jung vermählte Dr. Klaussen kann sein Alibi nicht nachweisen, er weiß nicht, wo er den vorletzten Abend zugebracht hat. Unglücklicherweise hat er auch ein Armband verloren, das ihm seine Gattin geschenkt hatte, und so sind die Prämissen für eine Eifersuchtszene gegeben. Es kommen alle möglichen Indizien für seine Treulosigkeit zusammen, bis das Strafgericht in der Inszenierung einer häuslichen Gerichtsszene unter Vorsitz eines über-eifrigen Rechtsanwalts zustande kommt. Der Fall klärt sich schnell auf: der Ehegatte ist unschuldig, das Armband wird im Schlafzimmer der gnädigen Frau gefunden, und das verdächtige Paar, das im Weinrestaurant soupiert hatte, war nicht Dr. Klaussen und seine Geliebte, sondern ein Gymnasiast und ein Backfisch, die auch einmal lustig leben wollten. Diese nicht gerade originelle Lustspielidee ließe man sich als Posse

gefallen, aber als „Musiklustspiel“ ist der Text unbrauchbar. Blumer hat sich auch keine Mühe weiter mit der Stilistik seiner Musik gegeben. Er hat einfach Operettenmusik zu den Liedern und Duetten des Textes geschrieben. Nur im zweiten Akt gibt es ein paar Anläufe zur komischen Oper. Sonst hört man nur jene schmachttenden Walzer, jene kecken Duette und Tanzlieder, die nun bald zum Gemeingut unserer Operettenroutiniers geworden sind. Natürlich verschleppen die Musikeinlagen die Handlung, und wenn der Musiker noch an einigen Stellen versucht, den Dialog zu komponieren, dann wird das Stück geradezu langweilig. Trotzdem war aber ein Teil des Publikums mit diesem anspruchslosen Lustspiel zufrieden und spendete viel Beifall.

Georg Schünemann

BRAUNSCHWEIG: Im Hoftheater fand am 31. März die Erstaufführung von Hans Sommers „Waldschratt“ vor ausverkauftem Hause und in Anwesenheit des Herzog-Regentenpaars statt. Mit der Bezeichnung „Spiel“ entschuldigt der Dichter Eberhard König jede Unwahrscheinlichkeit der Handlung, in der sich überirdische Elemente und alltägliche Vorgänge glücklich vereinen. Vom zweiten Akte an tritt ein rein menschliches Drama in den Vordergrund und erzielt tiefe Wirkung. Der Titelheld empfindet mit dem Genuß des in der Botanisierbüchse gefundenen Brotes eines schlafenden Dorfschulmeisters die Sehnsucht nach der Menschen Liebesglück und Not, wird vor den verfolgenden Bauern vom Lehrer geschützt und lernt bei ihm das Gesuchte kennen; denn ein Mädchen, dessen Bräutigam er im Streite erwürgt, liebt ihn, und ein kranker Knabe, der den Flüchtling vor den Feinden warnen will, stirbt in seinen Armen, gleich darauf streckt ihn eine wohlgezielte Kugel nieder. Der Märchenstoff wirkte befruchtend auf den Komponisten, einen überzeugten Wagnerianer, der einen Teil des Textes stehen läßt, daneben das begleitete und gesungene Wort anwendet, also wie Humperdink das Melodram wieder zu Ehren bringen will. Im ersten Akt steht dies im Vordergrund und hemmt den dramatischen Schwung; so wie es verschwindet, vertieft sich die seelische Erregung und fesselt diesseits wie jenseits der Rampe. Hierdurch und durch die nicht von allen Künstlern überwundenen Schwierigkeiten — jeder Sänger mußte auch ein vorzüglicher Deklamator sein — erklärt sich die laue Stimmung zu Anfang; die beiden letzten Akte lösten stürmischen Beifall aus. Zu dem berechtigten großen Erfolge trugen Oberregisseur Dr. Hans Waag, Hofkapellmeister Richard Hagel, Otfried Hagen (Waldschratt) und Hans Spies (Magister) wesentlich bei; die Frauen- und übrigen Männerrollen sind unbedeutend, lagen aber in guten Händen. Das Werk verdient die Aufmerksamkeit der Bühnenvorstände, es wird sich wahrscheinlich viele Freunde erwerben.

Ernst Stier

BRESLAU: Der Strom der Gastspiele auf Anstellung fließt beharrlich weiter, und endlich hat er auch einmal zwei Damen mit sich geführt, die sich an unserem Opernstrande heimisch machen werden: die Soubrette Marie Blum aus Stettin und die jugendliche Dramatische Zuka aus Augsburg. Nach einem hohen und einem

tiefen Buffo fahnden wir aber noch vergeblich, ebenso wie uns nach wie vor ein lyrischer Tenor fehlt. Das Gastspiel eines der firmsten Ritter vom hohen C, Hans Siewerts aus Karlsruhe, verfolgte leider keine Anstellungs-, sondern nur Erinnerungszwecke. Denn Herr Siewert, der sich als Manrico, Chapelou und Georg Brown hören ließ, war einst der Unsere. — Eine Neustudierung von Mozarts „Hochzeit des Figaro“ erweckte aus zwei Gründen Interesse, erstens weil sie (unter Kapellmeister Ohnesorg) nicht bloß die übliche Saisonaufwärmung, sondern eine wirkliche Neustudierung bedeutete, und zweitens weil Ohnesorg wieder einmal an Stelle des Dialoges die Secco-Rezitative setzte, und zwar die der Levischen Bearbeitung. Als Abwechslung war diese Form gewiß willkommen zu heißen, im übrigen ist ihr der Dialog (NB. wenn er gut gesprochen wird) für deutsche Aufführungen entschieden vorzuziehen. Das deutsche Idiom eignet sich nun einmal schlecht für die leicht beschwingte Art dieses musikalischen Komödienstils. Figaros reich bewegte Hochzeitsfeier kam erst etwa eine Stunde später, als sonst zum guten Ende, so gewissenhaft nahmen sich unsere Sänger der Rezitative an. Im übrigen standen vier firme Mozart-Künstlerinnen auf der Bühne: die Damen Kemp (Gräfin), Mac Grew (Susanne), Wolter (Cherubin) und Neisch (Marzelline). Darstellerisch waren freilich nur das kokette Susannchen und die gewichtige Marzelline auf der erwünschten Höhe, während der Figaro des Herrn Schauer eine schauspielerisch, wie musikalisch gleich ebenmäßig geformte Gestalt ist. Mittenhinein in das gut vorbereitete Ensemble platzte, da unser heimischer „Graf“ der „Hochzeit“ im letzten Augenblick fernbleiben mußte, Herr Kant aus Prag als Aushilfsgast. Vielleicht ist er in anderen Rollen recht brav. Für den eleganten Almaviva besitzt er weder die geeignete Erscheinung, noch die geeignete Stimme.

Dr. Erich Freund

CHEMNITZ: Unser Theater hat mit dem musikalischen Drama „Witichis“ von Georg Freiherr von der Goltz leider eine Niete gezogen, so daß die hiesige Erstaufführung anderwärts kaum Nachfolger finden wird. Der Handlung, der die sonst höchst anziehende Witichis-Episode aus dem Roman „Der Kampf um Rom“ von Felix Dahn zugrunde liegt, wie erst recht der Musik fehlt der Lebensoden, die Dramatik. Das Libretto bringt eine Aneinanderreihung von Einzelbildern, in denen zwar Konflikte geschaffen und gelöst, aber nicht entwickelt werden, die zwar von zahlreichen Personen, aber kaum von einer einzigen charaktervollen Persönlichkeit belebt sind. Aus der bunten und reichen Folge von neun Bildern, die in jedem Akt mindestens zwei Verwandlungen bedingen, wodurch das Ganze keineswegs an Spannung gewinnt, können einzelne Bilder, wie die Schmiedeszene und die Königswahl getrost herausgenommen werden, ohne daß der Verlauf der Handlung und die Gestaltung der Einzelcharaktere wesentlich beeinflusst würde, zumal jene szenisch und musikalisch nur auf bloßen Effekt gestellt sind. Das Farb- und Kraftlose in der Charakteristik, die absolute Heldenlosigkeit in dem Heldenstück fällt um so mehr auf, als die äußere Handlung außerordentlich bewegt und

heroisch ist und nach höchstem musikdramatischen Ausdruck verlangt. Der Musik fehlt jeder Zug ins Große, und wo sie doch einen Anlauf dazu wagt, artet sie in bloßen äußerlichen Lärm aus. Das meiste strebt nach volkstümlicher, sinnfälliger Melodik. Bei diesem an und für sich ja löblichen Beginnen gerät der Komponist aber in ausgefahrene Gleise, verzichtet auf polyphone und symphonische Behandlung des Orchesters und begnügt sich in zahlreichen Episoden, besonders in den lyrischen, mit banalen Melodieführungen, sogar vor dem berühmten Unisono zwischen Gesang und führender Orchesterstimme nicht zurückschreckend. Das Trivialste bergen die Chöre. Das trutzige Gotenvolk singt im blanken Liedertafelstil. Die einzige Gestalt mit dramatischem Leben ist die Fürstin Mataswinta. Für sie hat auch der Komponist seine besten Töne gefunden, und Freyda von Fangh (Alt) interpretierte sie musterhaft. Die gute Aufführung, von Malata musikalisch und von Diener szenisch vorbereitet, brachte dem anwesenden Komponisten einen äußeren Erfolg. Richard Oehmichen

DORTMUND: Eine ungewöhnliche Anziehungskraft bildete das Gastspiel des dänischen Kammersängers Wilhelm Herold, der als José, Bajazzo, Turiddu und Pedro lebenswahre Charakterbilder schuf, deren schauspielerische Darstellung jedoch die musikalische überwog. Warmer Aufnahme erfreute sich Kienzls „Kuhreigen“ mit Frl. Aich als stilvoller Blancheleur und Wildbrunn als natürlichem Schweizer Thaller, ebenso „Stella maris“. Frl. Schwarz brachte den Seelenkonflikt der Marga ergreifend zum Ausdruck. Sie erhob auch Strauß' „Salome“ zu einer Höhe, um die uns manches subventionierte Hofbühne beneiden könnte. Ihr gleichwertig waren Reisinger als Jochanaan und Wildbrunn als Herodes. Ein schätzbares Moment kommt unserer Oper darin zugute, daß Direktor Hofmann zugleich sein eigener Regisseur ist, wodurch vollendete, einheitliche Bühnenbilder zustande kommen, die dann durch die plastische musikalische Unterstreichung Wolframs noch gehoben werden. Heinrich Bülle

ESSEN: Nachdem schon so manche Kraft des zukünftigen Opernhauses in Charlottenburg sich bei uns vorgestellt, ließen sich auch der Direktor und sein Kapellmeister bei uns vernehmen. Georg Hartmann machte als Komponist des Goetheschen Singspiels „Jery und Bätely“ eine freundliche Abschiedsverbeugung, während Ignatz Waghalter mit seinem „Teufelsweg“ unsere Nerven zu erschüttern suchte. Harmlos wie das Goethesche Spiel ist auch Hartmanns Musik, sie hat jene ungesuchte Naivetät, die dem Stoffe angemessen ist. Waghalters Oper stellt einen Versuch zum Übertrumpfen des d'Albert'schen „Tiefland“ dar, und Rudolf Lothar, der auch für Waghalter das Textbuch lieferte, nähert sich darin ganz bedenklich der Kino-Dramatik. Ein Bauernbursch, von den Listen einer Dirne umfassen, ertränkt seinen Vater, um das Mädchen heiraten zu können, und stellt sich, vom Gewissen gefoltert, selbst dem Richter, während das Weib den Tod im Bache sucht. Die Handlung entwickelt sich übersichtlich und schnell und läßt dem Musiker gar keine Zeit, sich zu entfalten oder einen

Stimmungsniederschlag der Szene zu geben. Er muß sich bescheiden, die meist wutentflammten Reden zu deklamieren und im Orchester das hierzu nötige Geräusch zu machen. Mit Musik im tieferen Sinne hat das alles nichts zu tun, und ich möchte den Künstler sehen, der aus solch brutalen Vorgängen eine Inspiration gewinnen könnte. Diese ganze Art von Dramatik braucht Musik — oder sagen wir lieber klangliche Umhüllung — nur wegen ihrer Roheit. Es ist der Fall „Tiefland“ in nicht verbesserter Auflage. Waghalter hat denn auch in den ersten Akten nur die bekannte Opernscheidemünze zu geben vermocht, während im letzten Akt eine Szene des geängstigten Mörderspaars tiefere Saiten erklingen läßt. Auf diese Momente und einen entzückenden Frauenchor im ersten Akt gründen sich die Hoffnungen für Waghalter als Opernkomponisten, wenn man auch dem sonst bewährten Können, der geschickten Deklamation wie dem farbenreichen Orchester seine Anerkennung nicht versagen darf. Hermann Abendroth dirigierte die vortrefflichen Aufführungen beider Werke und mußte gleich dem Komponisten wiederholten Hervorrufen Folge leisten. Max Hehemann

GENÈVE: Als Neuheit hörten wir Debussy's „Pelléas et Mélisande“. Das Werk war sorgfältig vorbereitet und geschmackvoll inszeniert. Direktor Bruni leitete das Orchester, und die Aufführung war eine durchaus gelungene. Auch wer nicht zu Debussy hält, wird dem eigentümlichen Talente des Franzosen hier seine Bewunderung nicht versagen.

i. V. Oscar Schulz

KASSEL: Von der Rührigkeit und Leistungsfähigkeit der königlichen Oper gaben auch die letzten Erstaufführungen: „Tosca“ unter Zulauf und „Der Rosenkavalier“ unter Beier, neue Beweise. Um erstere machten sich besonders verdient Fräulein Daniela (Tosca) und die Herren Koegel (Cavaradossi), Groß (Scarpia), Ulrici (Angelotti) und Bartram (Meßner), um letztere vor allem die Damen Daniela (Feldmarschallin), von der Osten (Oktavian), Gates (Sophie), von Knorr-Jungk (Duenna) und Erhard-Sedlmaier (Annina), wie die Herren Bartram (Lerchenau) und Wuzel (Faninal). Das Orchester löste seine schwierigen Aufgaben auf trefflichste, und beide Werke hatten sich warmer Aufnahme zu erfreuen. Dr. Brede

KÖLN: Im Opernhause interessierte als Gast der dänische Tenorist Wilhelm Herold mit seinem Turridu, Canio und Pedro (d'Albert's „Tiefland“) durch die Verve seines wohlklingenden Gesanges, mehr aber noch durch die Frische seiner in vielen Einzelzügen eindrucksvollen Darstellung. Die Mezzosopranistin Kathleen Howard von Darmstadt zeigte als Dalila vollendete Grazie in Spiel wie Gesang, dabei viel rassisches Temperament, so daß die dem Auftreten zugrunde liegende Anstellungsfrage trotz nur mittelstarken Organs zu bejahen gewesen wäre; indes haben offenbar Repertoireücksichten die Leitung zur Verpflichtung der Altistin Berta Grimm-Mittelman geführt. — Das erste diesjährige Gastspiel Karl Mayers vermittelte eine Neueinstudierung von Marschners „Vampyr“, dessen Titelrolle der Liebling des Kölner Publikums in fesselndster gesangsrhetorischer

wieschauspielerischer Charakteristik durchführte. Ähnliches wäre vom „Don Juan“ zu sagen, der dem Künstler nicht minder begeisterten Beifall eintrug. — Die Wiederaufnahme von Lortzings „Wildschütz“ in den Spielplan bewährte Ernst Praetorius als außerordentlich geschmackvollen, zielsicheren Leiter. Dietreffliche Soubrette Fink war eine allerliebste Witwe-Baronesse.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Wagners „Fliegender Holländer“ hat jahrelang hier geruht, weil keiner sich getraute, das Erbe des vortrefflichen Baßbaritonisten N. J. Simonsen, dessen Holländer seine Glanzrolle war, anzutreten. Jetzt hat der junge Sänger Albert Höeberg den Versuch gemacht, und er gelang gesänglich sehr gut, darstellerisch, wie zu erwarten war, nicht so ganz befriedigend. Beim Publikum erweckte die dramatische Ballade wieder großes Interesse. — Das Dagmartheater versuchte sich wieder mit einem Enna-Abend als Opernbühne, und obwohl solche sporadischen Opernaufführungen nicht viel Zweck haben, hatte das Theater ziemlichen Vorteil von dem Versuch. Künstlerisch befriedigte mehr ein Ballet „Prinzessin und Schornsteinfeger“ als die nach einer älteren Oper „Lamia“ bearbeitete Oper „Junge Liebe“.

William Behrend

LUZERN: Das Subventionierte Stadttheater hat während der ersten Spielzeit (1. Oktober 1911 bis Palmsonntag 1912) des neuen Direktors Hans Keller auf musikdramatischem Gebiet eine ungemein rege Tätigkeit entfaltet. Es sind gegen 30 verschiedene Opern in durchschnittlich sehr anerkennenswerter Form herausgebracht worden, darunter „Fidelio“, „Zauberflöte“, „Don Juan“, „Tell“, „Fliegender Holländer“, „Lohengrin“, „Walküre“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Versiegelt“, „Evangelimann“. Außerdem kamen zwei Werke schweizerischer Verfasser hier zur Uraufführung. Erstens die dreiaktige patriotische Oper „Arnold von Melchthal“, deren Autoren beide dem geistlichen Stande angehören: der Librettist Dr. Augustin Benziger ist Konventual des Benediktinerstifts Engelberg unweit Luzern, der Komponist Otto Oskar Müller ist Pfarrer an der katholischen Senti-Kirche in Luzern. Zweitens die einaktige dramatische Phantasie „Traum und Tod“; Dichtung und Musik von Peter Faßbänder fügen sich zu einem Werke von starkem Stimmungsgehalt zusammen.

A. Schmid

MAGDEBURG: „Lurley“, Oper in einem Akt von Fritz Müller von der Ocker. Wieder ist eine an und für sich lebensfähige Musik einem schlechten Textbuche zum Opfer gefallen. Daß die Opernkomponisten immer wieder nur ihrem eigenen Urteile und Geschmacke vertrauen, fast niemals um Rat fragen, darauf loskomponieren, um hinterher mit Schrecken zu bemerken, daß ihre Musik am Textbuche stirbt. Man möchte nach dem psychologischen Grunde dieser Erscheinung fragen, der soviel Herzeleid über strebend sich bemühende Opernkomponisten gebracht hat. Wahrscheinlich liegt er in der leicht entzündlichen Phantasie des Musikers, der sich durch irgendeine Stimmung des schlechten Textbuches beeinflussen läßt, der musikalische Luftschlösser auf ihr aufbaut, bis

er (zu spät) merkt, wie alles vor seinen Blicken wankt, wie die glänzenden Luftschlösser einstürzen. Ein Textbuch von der grausamsten Art fiel nun dem genannten Komponisten in die Hände, der sich durch eine Oper „Die Nixe“ schon erfolgreich Bahn zu brechen anfang. Es enthält eine Dosis Strychnin, die gereicht hätte, hundert Komponisten umzubringen. Ein „Loreley“-Textbuch erheischt so wie so Vorsicht, denn Brentano scheint die schöne Hexe vor hundert Jahren nur erfunden zu haben, daß sie nach und nach an hundert Librettisten samt Kahn und Textbuch ertrinken läßt. Denn ungefähr soviel Dichterwerke liegen zusammen mit den Partituren unter dem Lurleyfelsen am Grunde des Rheins. Auf das Textbuch mit seiner kindlichen Auffassung vom Wesen des Dramatischen einzugehen erübrigt sich. Die Musik ist der Oper bessere Hälfte. Sie strebt nach größeren Formen als in der „Nixe“, sucht den Stimmungsgehalt des Textes durch eine reiche Instrumentation zu erschöpfen, behandelt das Orchester meistens symphonisch und stellt Motive von Persönlichkeitscharakter auf. Ein sich an Wagner anlehnender Eklektizismus macht sich immerhin nicht angenehm bemerkbar. Die Begabung scheint den Komponisten mehr auf die volkstümliche Oper hinzuweisen. Fände er ein gutes Textbuch — er würde seinen Weg auf die Bühnen wohl finden. Das Werk erzielte unter J. Göllrich, der es temperamentvoll leitete, und mit Frau Poensgen (Lurley) und Struensee (Heinrich) in den beiden Hauptrollen einen lokalen Erfolg. Max Hasse

MONTE CARLO: Jedes Jahr, wenn der nordische Winter die internationale Gesellschaft an den sonnigen Gestaden des Mittelländischen Meeres vereinigt, ist einer der Hauptanziehungspunkte die Oper von Monte Carlo, wo unter dem kunstsinnigen Protektorate des Fürsten von Monaco Direktor Raoul Gunsbourg sein Publikum an außergewöhnliche Überraschungen gewöhnt hat. Die ersten Meister rechnen es sich zur Ehre an, ein neues Werk hier herauszubringen, denn nichts wird gespart, um ein Ensemble zusammenzustellen, das in jeder Hinsicht den hochgespanntesten Ansprüchen genügt. Die diesjährige Stagione bescherte uns „Roma“, tragische Oper in fünf Akten von Henri Cain, Musik von Jules Massenet. Seit zwei Jahren ist das Werk bereits vollendet und zeigt uns Massenet von ganz neuer Seite. Es ist das große Rom, das vor unserem Geiste ersteht in antiker Herrlichkeit. Henri Cain hat aus Parodi's Tragödie „Das besiegte Rom“ ein Buch geschaffen, das allen lyrischen und dramatischen Anforderungen entspricht. Der Inhalt ist kurz folgender: Hannibal steht vor den Toren Roms. Lentulus, ein junger Tribun, berichtet blutüberströmt, daß die Kohorten geschlagen sind. Der Pontifex Lucius tritt aus dem Tempel. Das Orakel hat gesprochen: Eine Vestalin ist ihrem Schwur der Reinheit untreu geworden und hat dadurch das Heiligtum der Vesta entweiht; nur ihr Tod kann die Stadt vor dem Untergang retten. Fausta, die Nichte des Fabius, ist die Schuldige; sie liebt Lentulus. Nestapor, ein gallischer Sklave, will Fausta retten, um Rom zu verderben; seinen Worten gelingt es, die Liebenden zur Flucht zu überreden. Doch die Vaterlandsliebe siegt, und

bald kehren die Entflohenen zurück. Fausta gesteht Fabius ihre Schuld und ist bereit zu sterben, um die erzürnte Göttin zu versöhnen. Der Senat verurteilt sie, lebendig begraben zu werden. Posthumia, die Großmutter, jedoch ersticht sie, um ihre Qualen zu verkürzen. Der Schluß bringt den Einzug Scipios als Sieger; Hannibal ist geschlagen; die Götter sind versöhnt. Was den musikalischen Teil betrifft, so wandelt Massenet oft auf den Spuren des Oratoriums. Die Oper beginnt mit einer schön durchgearbeiteten Overture. Nach den Fanfaren, die den heroischen Charakter des Werkes dokumentieren sollen, erscheinen die Hauptthemen, unter denen das Motiv der Vesta durch seinen getragenen, religiösen Einschlag besonders besticht. Der erste Akt, fast im Oratorienstil geschrieben, brachte dem herrlichen Chorensemble reichen Beifall. Der Glanzpunkt des zweiten Aktes ist das Nokturne der Junia, das bei offener Szene stürmischen Beifall erzielte. Sehr schön ist das Vorspiel zum dritten Akt. Den Gipfelpunkt bringt das große Duett zwischen Fausta und Lentulus. Der vierte Akt ist von düsterer Färbung — eine Senatsitzung als oberster Gerichtshof. Lichtblicke sind das Arioso des Fabius und die Erklärung Faustas, für das Vaterland sterben zu wollen. Als Zwischenspiel hören wir einen unsichtbaren Chor: die Verherrlichung der Göttin Vesta. Der fünfte Akt beginnt mit einer Schilderung der Schrecken des Grabes. Ein heroischer Chor und Dankeshymnus beschließt krönend das Werk. Einen Hauptanteil an dem Erfolge der Oper trägt die Sorgfalt, die Direktor Gunsbourg dem Werke hat angedeihen lassen. Die Damen Kousnietzoff (Fausta), Cain-Guirandon (Junia), Arbell (Posthumia) und die Herren Muratore (Lentulus), Delmas (Fabius), Clauzure (Pontifex) und Noté (Sklave) bilden ein Ensemble, das nicht so leicht in dieser Vollendung wieder angetroffen wird. Chor und Orchester waren erstklassig unter der sicheren Hand Leon Jehins. Sehr stimmungsvoll die schönen Dekorationen von Visconti. Zum Schlusse stürmische Ovationen für den Komponisten und alle Mitwirkenden. — Die zweite Neuheit bildete „Die letzte Prüfung“, ein Mysterium in einem Akt und vier Bildern von Ernesta Stern, Musik von Nerini. Elda muß nochmals zur Erde zurück, um als arme Fischerin, der Verführung widerstehend, durch die letzte Prüfung die ewige Seligkeit zu erlangen. Der junge Komponist, dessen erstes Opernwerk „Le soir de Waterloo“ an der Gaité lyrique in Paris auf dem Repertoire steht, hat in diesem Opus einen unbedingten Fortschritt zu verzeichnen. Die Instrumentation ist klar und nirgends überladen; manche Szenen sind mit viel Gemüt durchkomponiert. Frl. Bailac (Engel), die Herren Rousselière (der Verführer Allain) und Allard (Fischer Yves) waren vorzüglich, während Frl. Hidalgo (Elda) sich in den dramatischen Teil ihrer Rolle nicht hineinfinden konnte, der ihrer Individualität durchaus nicht liegt. — Zum Schlusse der Saison wird noch als Neuheit für hier Puccini's „Fanciulla del West“ gegeben als Galavorstellung, zu der der Komponist sein Erscheinen zugesagt hat.

Max Rikoff

MÜNCHEN: Karl v. Kaskels Oper „Der Gefangene der Zarin“ ist nach dem Vor-

gang von Dresden und Köln nunmehr auch hier, am Wohnsitz des Komponisten, mit sehr warmem Erfolg gegeben worden, für den der Autor persönlich danken konnte. Da das Werk in dieser Zeitschrift bereits eine ausführliche Würdigung erfahren hat, kann ich mich auf die Erwähnung der ausgezeichneten Wiedergabe beschränken, die die Oper unter Rosenheks musikalischer und Wirkszenischer Leitung erfuhr. Von den Vertretern der Hauptpartieen seien Herr Günther-Braun als Tanzleutnant und Frau Mottl-Faßbender als Kaiserin Elisabeth neben dem vortrefflichen Polizeiminister Benders besonders hervorgehoben. Auch in der alternierenden Besetzung (Herr Wolf und Frl. Fay) ist dem Werk der Erfolg treu geblieben, der meines Erachtens am meisten von dem sehr bühnenwirksamen Libretto Rudolf Lothars ausgeht, das mit unleugbarem Geschick, aber doch ohne volle Ausnutzung der theatralischen Möglichkeiten des Stoffes (der zweite Akt hätte sich knapper und wirkungsvoller gestalten lassen) gearbeitet ist, wenn ihm auch wirkliche Poesie ermangelt. Kaskels Musik hat eigentlich wohl mehr negative als positive Vorzüge: sie untermalte die Handlung, ohne sich hervorzudrängen — womit eigentlich schon sehr viel zu ihrem Lobe gesagt ist in einer Zeit, die das Orchester unausgesetzt die Sänger überwuchern läßt. Aber es fehlt ihr eigentliche Frische der Erfindung, quellende Melodik, große Linie in Momenten der Leidenschaft — da bleibt eben alles fein zurückhaltend und wohl etwas zu anständig. Der Stoff ist zwar ein Lustspielvorwurf, aber Kaskel hat ihn meist merkwürdig schwer und ernst aufgefaßt. So kam eigentlich nicht eine einzige wirklich humoristische Note ins Spiel, und das war schade, zumal überhaupt die musikalische Sprache Kaskels großer Kontrastwirkungen entbehrt und dadurch auf die Dauer etwas monoton wirkt. Aber gegen das frühere Bühnenwerk „Dusle und Babel“, das hier vor Jahren aufgeführt wurde, bedeutet diese Partitur einen ganz außerordentlichen Fortschritt nach der Richtung größerer Eigenart hin.

Dr. Edgar Istel

PRAG: Leo Blechs „Versiegelt“ ist erst nach Jahren zu uns gekommen, trotzdem sein Schöpfer zu Prag die intimsten Beziehungen hat, trotzdem er jahrelang in Prag an der Spitze des Musiklebens gestanden ist. Aber als er von Prag nach Berlin ging, wurde über ihn von Angelo Neumann der große Bann verhängt, den erst die neue Theaterdirektion aufgehoben hat. Blechs ausgesprochene Begabung für das musikalische Lustspiel kommt in diesem an so vielen Bühnen immer wieder mit Erfolg gegebenen Werke deutlich zutage. Überall herrscht Leben, nirgends gibt es Verlegenheitspausen, alles wickelt sich in atemversetzenden Zeitmaßen ab. Kapellmeister Wolff hat das Werk mit aller Liebe einstudiert und für das rechte flotte Tempo gesorgt. Drum erfreuen sich auch alle Wiederholungen des lebhaftesten Beifalls. Die Besetzung mit den Damen Boennecken, Nigrini und Durmann und den Herren Pokorny, Waschmann und Eck wahrte den Lustspielton. — Noch ist das Gastspiel Pennarinis aus Hamburg, der in „Tristan“ auftrat, und Schützendorffs aus Wien als Holländer zu verzeichnen.

Dr. Ernst Rychnovsky

STUTTGART: Die bevorstehenden großen Ereignisse der Einweihung der beiden neuen Hoftheater und der Uraufführung von Richard Strauß' neuestem Werk „Ariadne auf Naxos“ lenken alle Kräfte von den Gegenwartsaufgaben des Spielplans etwas ab. Die Neueinstudierung von Charpentier's „Louise“ war bis jetzt die einzige lebhaftere Regung künstlerischen Schaffens für die Gegenwart. Das Werk wurde bei seinem Erscheinen als kunstrevolutionäre, auf ganz neue, unerschlossene Gebiete weisende Tat viel gepriesen und hart bekämpft. Heute zeigt es sich unserem gesteigerten musikdramatischen Empfinden schon als eine in Kulissenmachte stecken gebliebene Oper, der auch die farbig stimmungreiche Aufführung unter Paul Drachs und Emil Gerhäusers Leitung starke und nachhaltige Wirkung nicht verschaffen konnte. Oscar Schröter

WEIMAR: „Misé Brun“ (Misé = provençalischer Ausdruck für junge Frau), ein lyrisches Drama in vier Akten von Pierre Maurice, erlebte seine Erstaufführung. Das im Wert heterogene Werk wurde vor ca. vier Jahren zum erstenmal am Stuttgarter Hoftheater aufgeführt und dann vom Dichterkomponisten völlig umgearbeitet. In dieser neuen Fassung ging nun dieses modern-realistische Werk am Hoftheater in Szene und wurde ziemlich kühl aufgenommen. Dies mag hauptsächlich an dem mißlungenen Textbuch liegen; denn die motivischen Charakter aufweisende Musik ist zwar stark eklektischer Natur und pendelt zwischen Mascagni und Wagner hin und her, verrät aber immerhin den gewandten und noblen Musiker. Den großen einheitlichen Zug sowie die unbedingt notwendige dramatische Steigerung sucht man vergebens. Der letzte Akt fällt direkt ab. Bemerkenswerte Fortschritte zeigte Frl. Gjertsen, sowohl stimmlich als auch darstellerisch, in der Titelrolle, und eine vorzügliche Leistung bot Stauffert als eifersüchtiger Goldschmied. Regie (von Schirach) und musikalische Leitung (Raabe) zeitigten eine einheitliche Gesamtleistung. — Einen vollen, wohlverdienten Erfolg errang das reizende Genrebildchen „Susannens Geheimnis“, Intermezzo in einem Akt von Wolf-Ferrari, das zusammen mit d'Alberts „Abreise“ und Blechs „Versiegelt“ zum ersten Male, und zwar vortrefflich, gegeben wurde. Bergmann und Frau Hansen-Schultze boten als junges Ehepaar prächtige Leistungen; Grümmer dirigierte in kongenial nachschaffender Weise. — Eine besondere Tat war auch die strichlose Aufführung des „Ring“ unter Raabes Leitung. Carl Rorich

WIEN: Pierre Louys' Hetärenroman lockt die Tondichter immer wieder: eine dramatisierte „Chrysis“ kam zuerst, dann folgte Camille Erlangers „Aphrodite“ und schließlich die gleichnamige einaktige Oper mit Liebstöckls Text und Max von Oberleithners Musik. Heiliger Offenbach: „Was nur das Herz Aphrodites bewegt, daß sie der Oper, der Oper, der Oper stets Fallstricke legt...“ Oder heißt es nicht ganz so in der „Schönen Helena“? Sicher ist: es sind wirklich Fallstricke. Entweder ist die Gefahr der „großen Oper“ mit Aufzügen, Orgien, Balletten und weiblichen Schaustellungen da oder die der brüsk aneinander gereihten äußerlichen Vorgänge des Buchs. Beiden Gefahren

ist Hans Liebstöckl nicht entgangen. Wenn es eine Möglichkeit gibt, den Louys'schen Roman dem Tondrama zu gewinnen, so liegt sie wohl nur im Schildern des Generellen, des kulturell Zuständlichen, des Kults der Venus-Astarte, in den die Handlung als das ewige Symbol des Künstlers, der am Weibe zugrunde geht und ihm sein Werk opfert, intarsiert wird. Aber diese Möglichkeit ist in einem kurzen Akt nicht zu erschöpfen — auch in einem langen nicht —, und deshalb wirkt das Buch zur „Aphrodite“ wirklich nur wie eine geschickte Zusammenfassung äußerlicher Szenen, denen jetzt aber die überzeugende Motivierung fehlt und wie ein Versuch, die perverse Erotik der Moderne in das Schema der einstigen „großen Oper“ zu zwingen. Richard Strauß und Meyerbeer: das kann keine höhere Einheit ergeben; schon gar nicht dann, wenn die Regie — wie diesmal — so durchaus in der „Aida“-Schablone stecken bleibt und auch dem Auge nichts von den Mysterien des Aphroditendienstes verrät: all diese Tänze und Aufmärsche sind keine Bilder aus der Kulturgeschichte (und noch viel weniger solche, deren Wesen den auffallenden Untergrund der an sich genug befremdenden Handlung bedeuten könnte), — sondern bloß solche aus der Geschichte des Ballets. Über manches Unlogische des knapp und robust gefügten Buchs sei hinweggegangen; merkwürdig aber ist, daß dem glänzenden Stilisten Liebstöckl, der einer der anmutigsten, geschmeidigsten und funkelndsten unter unseren Feuilletonisten ist, keine persönlichere Färbung seiner reimlosen Verse gelungen ist; daß all seine Gestalten das gleiche, undifferenzierte Operndeutsch sprechen, ja, daß er oft unversehens („Unselge Tat!“, „Rache dem Mörder!“ usw.) in die ärgste Konvention der vorwagnerischen Textsprache geraten ist. Trotzdem ist es begreiflich, was einen so redlichen und ernsthaften, wenn auch allzu schwerblütigen und nicht allzu temperamentvollen und eigenartigen Musiker wie Max von Oberleithner an diesem bunten Textfüllhorn gereizt hat: er hat jenes Symbol darin gesehen, das aus dem Roman zu holen war, und hat gehofft, es durch seine Töne ausdrücken, die unvermittelte äußere Handlung durch sie verinnerlichen zu können. Das ist nun freilich nicht gelungen; denn dazu hat diese Musik zu wenig inneren Auftrieb, zu wenig seelische Elemente, zu wenig eigenen Blutumlauf; mehr ein Herbarium in Tönen als ein Blütengarten. Und dazu wird sie von allzu äußerlichen Mitteln bewegt: die Ganztonskala soll für den Ausdruck des Exotischen, eine viel zu unpersönliche Deklamation für den der psychischen Vorgänge genügen. Sie hat zu wenig Fiebertemperatur, ist nicht aus Brunst und Ekstase hervorgeschleudert und deshalb hauptsächlich an jenen Stellen wirksam, wo träumerische Sehnsucht oder gemessener Pomp gestaltet werden sollen. Einer, der von Bruckner kommt und zu Strauß hinwill, aber von seinen inneren Hemmungen immer wieder zurückgehalten wird, spricht aus dieser Partitur, deren durchaus vornehmer, gepflegter Ton ebenso angenehm ist als einzelne Parteien, in denen stärkere Lebendigkeit spricht: ein zarter Mädchenchor zu Beginn, der Monolog der Chrysis, ein paar feine Stimmungen, die sich von der Konvention des

Marsches im $\frac{3}{4}$ Takt und der ganzen, etwas schwerfällig schleppenden Art des musikalischen Dialogs reizvoller abheben. Ein Musiker, der seine Mittel durchaus beherrscht, dem besonders im Orchestralen oft ganz aparte und erlesene Mischungen gelingen und dessen nobles Maß immer sympathisch ist; nur daß eben ein Stoff wie „Aphrodite“ kein nobles Maß verlangt. Sondern Unmaß. Sondern Furie. Sondern ein schwüles, brandiges und brünstiges Aufschreien und Aufkreischen aus Glut und Gier; unsittliche Musik geradezu. Während die Musik Oberleithners immer sittlich, ja sittsam, beinahe comme il faut ist. Was — es braucht nicht erst gesagt zu werden — bei einer anderen Stoffwahl angesichts der Qualitäten des Komponisten zu stärksten Vorzügen werden könnte. Das Werk hat in der Hofoper unter Wymetal — es wurde schon erwähnt — eine recht banale und oft sehr unüberzeugende Inszenierung, unter Schalks Leitung mit Frl. Jeritza von der Volksoper, Frau Hilgermann, den Herren Weidemann, Leuer und Haydter eine gute Aufführung gefunden; besonders Frl. Jeritza's jubelnde, klare, von prangender Jugend getragene Stimme und ihre schöne, schlanke Gestalt unter den dünnen Schleiern haben auf das siegreichste gewirkt und dem Werk und seinen Autoren einen starken Erfolg erobert. Da er zwei Wienern gilt, ist nichts dagegen zu sagen; aber Herr Direktor Gregor hätte jetzt die Pflicht, auch anderen heimischen Künstlern Gehör zu verschaffen: Franz Schreker z. B., dessen prächtige Oper „Der ferne Klang“ $1\frac{1}{2}$ Jahr lang angenommen in der Hofoper liegt, bis sich jetzt Frankfurt a. M. deren Uraufführung gesichert hat. Wieder einmal beschämt uns das Ausland. Was wohl das Herz des Herrn Gregor bewegt...?

Richard Specht

KONZERT

AACHEN: Selten hat eine Konzertsaison so anregend gewirkt wie die heurige; die Auswahl der Darbietungen war reich und wertvoll, die Ausführung besonders sorgfältig. Prof. Schwickerath verläßt nach fünfundzwanzigjähriger fruchtbringender Wirksamkeit die alte Kaiserstadt Aachen, um nach München (ins Direktorium der Akademie für Tonkunst) übersiedeln. Ein Trost, daß Schwickerath noch das nächste Niederrheinische Musikfest leitet. Von den Abonnementskonzerten war die Liszt-Feier bemerkenswert: ein Klavierkonzert und die Faustsymphonie präsentierten sich in vornehmer Form und weckten lebhaften Applaus. Peter Cornelius' herrliche komische Oper „Der Barbier von Bagdad“, dessen Aufführung im Konzertsaal Schwickerath in erster Linie zu danken ist, fesselte mit Bender in der Titelrolle wie immer. Die Neunte Symphonie mit einem vorzüglichen Quartett, an dessen Spitze mit unverwüstlich strahlendem Organ Frau Noordewier-Reddingius, bildete ein weiteres Blatt im Ehrenkranz des Dirigenten. Zum Schluß werden wir noch die Johannes-Passion von Bach hören. Zur Ergänzung dienen die Symphoniekonzerte; man spielte zu Ehren Brahms', Schumanns, Mahlers flott, wenn auch nicht immer sonder Fehle und Tadel. In den Kammermusik-Abenden

der Waldthausen-Stiftung trat auch das Pariser Capet-Quartett auf, um drei Werke von Beethoven zu spielen. Eine Klangreinheit und Schönheit sondergleichen zeichnete sie aus; unendliche Proben müssen diesem idealen Zusammenspiel vorausgegangen sein. Aber was sie brachten, war allzusehr ins Zarte und Gaziöse gehoben, eine Miniaturausgabe statt der originalen, kein Zug ins Große, ohne den wir uns seit Joachim Beethovens Quartette nicht vorzustellen vermögen. — Im Instrumentalverein brachte Dietrich mit dem Männergesangsverein „Concordia“ das Liebesmahl der Apostel von Wagner erfolgreich zu Gehör. — Die Volkssymphoniekonzerte aus der Bleesstiftung brachten wie immer mancherlei Anregungen; die weniger bemittelten Kreise der sangesfreudigen Aachener pilgern gern zu diesen Veranstaltungen; der Besuch ist nach wie vor sehr lebhaft.

Prof. Liese

AMSTERDAM: Der Gipfelpunkt unserer Musiksaison war wohl die Aufführung von Gustav Mahlers Achter Symphonie im hiesigen Concertgebouw unter Willem Mengelberg's Leitung. Zwar waren die Dimensionen unseres Konzertsales Ursache, daß die „Symphonie der Tausend“ nur mit 800 Personen (Chor und Orchester zusammen) aufgeführt wurde, doch trotzdem war der Erfolg der möglichst große. Einen solchen Enthusiasmus erinnern wir uns nicht je in unserem Concertgebouw gesehen zu haben. Solisten waren Gertrude Förstel, Emma Bellwidt, Anna Schnaudt-Erlor, Ottilie Metzger, Felix Senius, Nicola Geißel-Winkel und Wilhelm Fenten. Der Chor war von der Amsterdamer Abteilung von Toonkunst und der Kinderchor vom Verein zur Verbesserung des Volksgesanges unter Leitung des Herrn den Hertog. Der Baritonist Geißel-Winkel wurde bei der zweiten Aufführung von Plaschke aus Dresden ersetzt. Mengelberg hatte das riesige Werk mit außerordentlicher Sorgfalt vorbereitet; Chor und Orchester hatten zahllose Proben abgehalten, so daß der Eindruck wirklich überwältigend war. Das hätte Mahler selbst erleben müssen! Der Meister war ja so gern in Amsterdam und liebte so sehr unser Orchester; das Publikum stand ihm aber, zum größten Teile wenigstens, kalt gegenüber. Und jetzt? Die Achte hat alles gut gemacht, und als Mengelberg nach der ersten Aufführung der Achten am nächsten Tag die Vierte Symphonie des Meisters gespielt hatte, erhob sich ein Beifallssturm, wie wir ihn nach einem Mahlerschen Werk noch nicht gekannt haben.

Chr. Freijer

ANTWERPEN: Siegmund von Hausegger führte sich im 3. großen Abonnementskonzert der Gesellschaft „Nouveaux Concerts“ mit Liszts „Préludes“ und Beethovens „Eroica“ als Dirigent ersten Ranges ein. Der ständige Kapellmeister der Gesellschaft, Mortelmans, vermittelte uns am 4. Abend die Bekanntschaft mit Borodin's interessanter Symphonie in h-moll und mit nicht übeln symphonischen Gedichten eigener Komposition. Dort war Hugo Becker mit Dvořák's Violoncellkonzert der gefeierte Solist, hier heimste Frl. Heddy von der Brüsseler Monnaie als Konzertsängerin nur wenig Erfolg ein. Einen Kammermusik-Abend derselben

Gesellschaft bestritt unter gewohntem, großem Beifall das Böhmisches Quartett. — Eine fast bedingungslos hervorragende Wiedergabe der „Matthäuspassion“ bot, besonders von seiten des Chores und der Solisten (Frau Cahnbley, Frl. Philippi, die Herren Paul Schmedes — wohl der beste Evangelist, den man seit Jahren gehört — und van Oort), die unter Leitung des bedeutenden Dirigenten Louis Ontrop bestehende „Société de musique sacrée“.

A. Honigsheim

BASEL: Die drei letzten Abonnementskonzerte der Saison vermittelten eine reiche Auswahl klassischer und moderner Orchesterwerke, von denen Haydns Symphonie C-dur („Le Midi“), Mozarts Symphonie D-dur, Smetana's „Sárka“ und Brahms' Zweite Symphonie, sowie Regers Lustspiel-Ouvertüre und eine Serenade von K. H. David besondere Erwähnung verdienen. Ihre Wiedergabe durch das Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft unter Hermann Suter war sorgfältig abgewogen, speziell nach der Seite des Klanges reich moduliert und zeigte das hohe Können unseres Orchesterleiters. — Von den Solisten errang sich Percy Grainger im Klavierkonzert b-moll von Tschairowsky und mit Solostücken einen sehr bedeutenden, seiner hervorragenden Kunst durchaus entsprechenden Erfolg. — Schönes bot auch die Münchener Madrigalvereinigung unter Jan Ingenhoven in einer größeren Zahl gutgewählter Gesänge, doch vermochte die Intonation nicht absolut zu befriedigen. — Unter ausgezeichneter Mitwirkung von Rudolf Ganz brachte der letzte Kammermusik-Abend ein Klavierquartett in A-dur von Ernest Chausson, das durch seinen Reichtum an neuartigen Ideen lebhaft interessierte. — In einer wohl vorbereiteten, von tiefer Stimmung getragenen Aufführung des „Deutschen Requiems“ von Brahms dokumentierte der Basler Gesangsverein unter Leitung Hermann Suters in überzeugender Weise den hohen Ernst seines Wollens und seine bewundernswerte Stufe vokaler Leistungsfähigkeit.

Gebhard Reiner

BERLIN: In Verbindung mit der Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf“ fand im Theatersaal der Königlichen Hochschule für Musik ein zweites Konzert statt. Nachdem in dem ersten ausschließlich weibliche Musik aus dem 18. und 19. Jahrhundert vorgeführt worden war, kamen in diesem zweiten die lebenden Frauen zu ihrem Rechte. Gleich das erste Werk, eine Sonate für Klavier und Violine, das die Komponistin Adele aus der Ohe mit Gabriele Wietrowetz vortrug, war weitaus das beste, was an diesen beiden Abenden von Musik vorgeführt wurde. Ein durchaus beachtenswertes Werk nach Gedankeninhalt und formeller Gestaltung; hier hatte man wirklich das Gefühl, daß auch die Frau zum musikalischen Schaffen berufen sein kann. Und gespielt haben die beiden Damen ganz meisterhaft. Sonst wurde noch ein Streichquartett in vier Sätzchen von Elisabeth Kirchner vorgetragen, ganz anmutige Musik, aber ohne Eigenart der Erfindung, außerdem eine Reihe Liedchen von Klara Faißt, Prinzessin Luise zu Wied, Anita von Hillern-Flinsch, Marta von Wittich, Lisbet Alexander-Katz und Augusta Zuckermann, ganz artige Gesänge ge-

sunder Melodik aber ohne ein individuelles Gepräge, um deren Vortrag sich Agnes Leydhecker wohl verdient machte. — Frederic Lamond zeigte sich in seinem Beethoven-Abend wieder als ein ernster, hohem Ziele zustrebender Pianist, nur sein unsteter, flatternder Rhythmus hindert öfter volles Gelingen seiner schönen Intentionen. Zum Vortrag hatte er diesmal die Sonaten c op. 111, C op. 2 No. 3 und F op. 57, außerdem die Phantasie op. 77, die Variationen F op. 34 und das kleine Rondo in G gewählt. Die Hörer überschütteten den Pianisten mit Beifall. — Mit dem 10. Nikisch-Konzert, das diesmal ohne Solisten nur drei Orchesterwerke (Beethovens Vierte, Schuberts unvollendete und die Zweite Symphonie von Brahms) brachte, schloß der Reigen der Philharmonischen Konzerte. Es wurde in ihnen diesen Winter eine ganze Anzahl neuer, aber nicht gerade bedeutender Werke vorgeführt. Brahms hörte sich unter Nikischs Leitung besonders gern, da er mehr als irgendein anderer Dirigent aus dessen Partituren — was ja nicht immer leicht ist — alles mögliche an Klangschönheit herauszuholen versteht. Auch Bruckner weiß er den Hörern mit jedem Winter mehr ans Herz zu legen. Stürmische Ovationen zum Schluß des Abends bewiesen dem Dirigenten, wie lieb er den Besuchern dieser Konzerte geworden ist.

E. E. Taubert

Das Wittenberg-Quartett machte uns mit einem noch ungedruckten Streichquartett in a-moll seines zweiten Geigers Hermann Suter bekannt. Wie schon in seiner vor mehreren Jahren hier aufgeführten Symphonie macht dieser Tonsetzer kein Hehl daraus, daß er auf dem Boden der Klassiker inklusive Brahms steht; im ersten Satz ähnelt das zweite Thema sogar direkt dem des a-moll Quartetts von Brahms. Der Gesamteindruck des Werkes ist ein durchaus günstiger; sehr viele feine Züge, so z. B. im Übergange zur Repetition des ersten Satzes begegnen einem darin; die satztechnische Arbeit zeugt von hoher musikalischer Kultur, die Thematik ist vornehm, selbst in dem ziemlich gesuchten kapriziösen Scherzo, das mit seinen Pizzicatis und dem Walzer im Mittelteil sich an den Beifall der großen Menge wendet. Im ersten Satz ist reichlich Passagenwerk angebracht; der langsame, durchaus abgeklärte Satz erschien mir im Mittelteil etwas unruhig. Am meisten sprach mich der das Finale tretende Variationensatz an, der ungemein reich an Abwechslung und voller lebensvoller Gedanken ist. Die weiteren Gaben des Abends bestanden in Brahms' g-moll Quartett, in dem Artur Schnabel aufs beste den Klavierpart vertrat, und in Beethovens C-dur. — Erstklassige Leistungen bot das Rosé-Quartett mit Mozarts d-moll, Beethovens letztem und Haydns sogenanntem Lerchen-Quartett. — Das Klingler-Quartett hatte das Brahmsche G-dur Sextett (Fritz Rückward zweite Bratsche, Max Baldner zweites Violoncell), Mozarts Es-dur und Beethovens cis-moll auf dem Programm; der tiefste Eindruck wurde mit letzterem Werk erzielt. — Zwei Konzerte Alfred Cortot's, wohl des besten unter den heutigen französischen Pianisten und des Geigers Jacques Thibaud fanden mit Recht wärmsten Beifall. Der Geiger besticht immer durch die Noblesse seines Tons und die Wärme seines Vortrags; der Pianist

spielte namentlich Chopin's Präludien wundervoll. Beide Künstler traten aufs beste für die hochinteressante Sonate des in jungen Jahren gestorbenen Belgiens Lekeu und für das sehr beachtenswerte Konzert für Klavier, Violine und Streichquartett (Louis Persinger, Louis van Laar, G. Kutschka und Joseph Malkin) des gleichfalls allzufrüh aus dem Leben geschiedenen Ernest Chausson ein. — Der letzte Trio-Abend von Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert brachte in brillanter Ausführung Dvořáks prachtvolles f-moll, Schumanns auch heute noch durchaus wirkungsvolles g-moll und Beethovens D-dur Trio. — Georges Enesco feierte wieder einen großen Triumph; alte Geigenmusik wie z. B. Bachs g-moll Sonate spielt er ebenso vollendet wie Saint-Saëns' flotte Virtuosität und eleganten Vortrag erforderndes A-dur Konzert; einen trefflichen Begleiter hatte er in Dr. Jenö Kerntler. Wilhelm Altmann

In der Garnisonkirche veranstaltete Karl Straube mit dem Leipziger Bach-Verein eine Aufführung der Bachschen Johannispassion, die einen tiefen Eindruck hinterließ. Man lernte in dem Dirigenten einen Chorleiter von ungewöhnlicher Befähigung und in seinem Chor eine Körperschaft kennen, die, was sorgfältige Schulung, Erlesenheit und Wohlklang des Stimmenmaterials sowie technische Vollendung anbelangt, zweifellos zu den hervorragendsten Vereinigungen ihrer Art gerechnet werden muß. Mag man der von fast leidenschaftlichem Empfinden getragenen persönlichen Auffassung Straubes, die besonders in den mit unerhörter packender Realistik wiedergegebenen grandiosen Volkschören und in der scharfen Betonung der gegensätzlichen Stimmungen zutage tritt, beistimmen oder nicht, — der ergreifenden Gesamtwirkung wird man sich schwerlich entziehen können. Noch dazu, wenn die Soli so glücklich besetzt sind, wie es bei dieser geistvoll-lebendigen Aufführung fast durchweg der Fall war: Anna Stronck-Kappel, Maria Philippi, Alfred Stephani (Christus), Matthäus Roemer (ein ganz ausgezeichneter Evangelist), Wolfgang Rosenthal. Am Flügel wirkte Max Seiffert, an der Orgel Max Fest; den Instrumentalpart führte das Blüthner-Orchester aus. — Die Leipziger Gäste beteiligten sich auch an dem Tags darauf unter Leitung Siegmund von Hauseggers stattfindenden Pensionsfondskonzert des Blüthner-Orchesters, in dessen Mittelpunkt die „Neunte“ stand, und hatten im Schlußchor (Soloquartett: Anna Stronck-Kappel, Maria Philippi, Matthäus Roemer, Alfred Stephani) wiederum Gelegenheit, ihr hohes Können zu erweisen. Das Wagnis Hauseggers, mit einem Orchester, das gerade ihm so außerordentlich viel zu verdanken hat, daß es allmählich zu einem wichtigen Faktor des Berliner Musiklebens geworden ist, das aber in der feineren Kultur des Zusammenspiels naturgemäß noch manche Wünsche unbefriedigt läßt, Beethovens Riesenwerk vorzuführen, darf im großen und ganzen als gelungen bezeichnet werden. Hauseggers ernst-künstlerische, von jeglichem Pultvirtuosentum durchaus freie Persönlichkeit, die sich jedem Kunstwerk gegenüber mit einer aus starker Intelligenz und der Fähigkeit liebevollen Einfühlens gemischten Eigenart betätigt, trat auch diesmal wieder aufs erfreulichste

zutage und vermittelte starke Eindrücke. Als Höhepunkt seiner das Alltägliche überragenden Interpretation ist der erste Satz zu bezeichnen, dessen Charakter er mit fortreißender Überzeugungskraft erschloß. Weniger einheitlich in der Auffassung und Gestaltung erschienen der zweite und dritte Satz, während der letzte wieder Hauseggers Fähigkeit zum Anlegen der Steigerungen glänzend erwies. Der Abend wurde mit der „Zauberflöte“-Ouvertüre eingeleitet, nach der Nicolas Lambinon das A-dur Konzert Mozarts sicher und gediegen, aber in etwas trockener Auffassung spielte. — Einen äußerst genußreichen Abend verdankte man Fritz Steinbach, der wieder einmal mit den unter ihm augenscheinlich besonders gern spielenden Philharmonikern musizierte. Nach der etwas kräftig angepackten „Leonore No. 2“, der den Gedankengehalt ihrer berühmteren Schwester in nuce enthaltenden interessanten Miniaturausgabe der „großen“, zeigte sich der Dirigent als ein Meister in der Wiedergabe musikalischer Nippes (Mozart: Gavotte aus „Idomeneo“, Brahms: Menuett aus der D-dur Serenade, Schubert: Balletmusik aus „Rosamunde“), die er mit einer erstaunlichen Grazie und Delikatesse zu Gehör brachte. Den ganzen Steinbach genoß man am Schluß: Brahms' vielgespielte „Erste“ wurde wirklich zu einem Erlebnis, das man so bald nicht wieder vergißt. Wenn noch erwähnt wird, daß Johannes Messchaert dem Konzert seine Mitwirkung zuteil werden ließ (Arie aus dem „Zufriedengestellten Aolus“ und vier gleichfalls herrlich vorgetragene Schubertlieder), so ist damit gesagt, daß die Beifallsstürme an diesem Abend ihre gute Berechtigung hatten. — Den 9. Symphonieabend der Kgl. Kapelle eröffnete Richard Strauß durch den „Harold in Italien“ von Berlioz (Solobratsche: A. Gentz). Mit der „Phantastischen“ verglichen, deren Leuchtkraft sich bis heute ungeschwächt erhalten hat, mutet das Werk als Ganzes genommen uns doch schon etwas verblaßt an, mit Ausnahme des Pilgerzugs und der Serenade, zwei eigenartigen Genrebildern, in denen Berlioz' Genialität freilich hell aufblitzt. Die Symphonie erfuhr eine vorzügliche Wiedergabe, wenn auch die leidige Gewohnheit des Dirigenten, die Tempi zu übereilen, besonders im zweiten Satz — Pilgerzug, das Abendgebet singend — sein Bedenkliches hatte. Als Neuheit hörte man die Suite für Streichorchester op. 67 von Ernst Eduard Taubert. Das ansprechende Werk, das in fünf knappen, übersichtlichen Sätzen einen reifen, an klassischen Vorbildern geschulten Geschmack bekundet, zeichnet sich durch die Frische der melodischen Erfindung und die Vornehmheit der Haltung ebenso aus wie durch die Meisterschaft im Satztechnischen. Am unmittelbarsten wirkten das gehaltvolle Präludium, das innige Larghetto und die anmutige Gavotte. Für den lebhaften Beifall, der dem ausgezeichnet wiedergegebenen Werk zuteil wurde, konnte sich der Komponist mehrmals bedanken. Beethovens „Siebente“ in der genugsam bekannten Auffassung des Dirigenten bildete den Schluß. — An dem Anfang und an das Ende des 4. Konzerts der Gesellschaft der Musikfreunde hatte Oskar Fried zwei Werke gestellt, die seiner Individualität besonders liegen: Berlioz' „Carnaval Romain“ und Liszts „Mazeppa“. Die queck-

silberne Lebendigkeit des ersten wie die Kosakenthrhythmen und das etwas theatralische Pathos des zweiten brachte der Dirigent glänzend zur Geltung. Drei orchesterbegleiteten Liedern Frieds, denen eine überaus feinsinnige, stimmungsvolle Instrumentierung nachzurufen ist, war Eva Lessmann eine vortreffliche Interpretin. Die Neuheit bildete die Tondichtung „Paris“ („Ein Nachtstück. The song of a great city“) von Frederick Delius, ein impressionistisches Gemälde, das durch harmonische und koloristische Finessen die Aufmerksamkeit des Hörers zwar öfters wachzurufen, infolge seines Mangels an Erfindung und Gestaltungskraft aber auf die Dauer leider nicht rege zu erhalten vermag. Auch für dieses Werk setzte sich Fried mit Feuereifer ein.

Willy Renz

In einem von Edmund von Strauß geleiteten Konzert des Blüthner-Orchesters gab es vier Novitäten. Die Ouvertüre zur Oper „Das Marienkind“ von Richard Wintzer ist ein geschickt gearbeitetes Werk, das sicher einen größeren Eindruck erzielt hätte, wenn es nicht so stark von Wagner beeinflusst worden wäre. Das hierauf folgende Konzert für Klavier und Orchester von Hugo Kaun war die wertvollste Neuheit des Abends. Dankbarer Klaviersatz und glänzende Instrumentation sind schon Vorzüge genug, um dies Konzert den Pianisten empfehlen zu können. Celeste Chop-Groenevelt wurde dem Stück nicht ganz gerecht; es läßt sich sicher mehr herausholen. Karl Kämpf war mit einer symphonischen Dichtung: „Waldromantik“ (in Eichendorffs Manier) vertreten. Wie bei allen mir bisher bekannt gewordenen Kompositionen Kämpfs verspürt man auch hier die Hand des gebildeten Musikers, dem leider gänzlich eine persönliche Note fehlt. Welche Beziehungen seine Komposition zu Eichendorff haben sollte, vermochte ich nicht herauszufinden. Die letzte Novität war ein symphonischer Walzer von A. Pincus. Mit symphonischer Musik hatte dieser Walzer nichts zu tun — oder sollte etwa der klägliche Versuch einer thematischen Durchführung vor der Coda zu dieser Bezeichnung Veranlassung gegeben haben? Ich vermute eher, daß der Mangel an melodischer Erfindung, ohne die ein Tanzwalzer nicht recht bestehen kann, diese Bezeichnung verschuldet hat. — Aline van Barentzen, eine Pianistin von etwa fünfzehn Jahren, besitzt eine für ihr Alter ganz hervorragende Technik und einen außerordentlich kräftigen Anschlag. Bei ihrer weiteren Ausbildung muß vor allem auf musikalische Vertiefung geachtet werden. Über die Leistungen der mitwirkenden Sängerin will ich — in ihrem Interesse — lieber schweigen. Max Vogel

Alfred Hoehn ist ein Techniker vornehmsten Genres. Jeder Ton kommt überraschend eindringlich und doch echt empfunden heraus. Sollten in der Folge Schwung und selbstlosere Hingabe an den seelischen Teil der Vortragsstücke hinzukommen, dann würden wir eine Persönlichkeit mehr unter den Pianisten haben. — Wladimir Cernicoff (Klavier) bereitet sich in seinen Konzerten aus seinen Launen, Grillen, echten und schlechten poetischen Einfällen und Geistlosigkeiten ein wahres Fest. Leider können die Zuhörer nicht mithalten; es sei denn, daß sie sich anders belustigen, als es dem im Technischen tüchtigen

Pianisten erwünscht ist. — Marguerite Melville spielt nobel und technisch einwandfrei (der Rechten fehlt es sehr an Kraft), aber unrhythmisch und ohne Verständnis für das Wesen des „Konzerts“. Sie träumt hin am Klavier und schaut ab und zu zum Dirigenten auf, als wollte sie fragen: Wo sind wir eigentlich? Man denke sich nun des Feldherrn Beethoven Es-dur Konzert so dargeboten, und man hat eine Vorstellung von dem Genuß, den ein solches Spiel auslöst. — Emil Sauer spielte einen ganzen Abend Chopin. Daß Chopin diesem Pianisten, der über das Rein-Spielerische des Instruments wie kein Zweiter gebietet, und dem sprühendes, prickelndes Leben aus den Fingern, aus seiner eigenen Seele quillt, vieles hergibt, ist natürlich, und so nahm man seine einseitige, verblüffende Kunst mit andauerndem Vergnügen hin. — Der „Akademische Chor“ (mit dem Blüthner-Orchester) unter seinem Dirigenten John Petersen führte Haydns „Schöpfung“ auf. Der Chor, der auffallend viele schöne Stimmen aufweist, sang mit eifervoller Frische und Sorgfalt; er bereitete neben Johannes Messchaert die meiste Freude. Messchaert allerdings sang so, daß man sich des kindlich-anheimelnden Gottesdienstes, wie ihn gerade „Die Schöpfung“, dieses durch und durch deutsche Werk, darbietet, immer bewußt war, und daß man dafür auch die geringeren Leistungen mitnahm. — Theodore Spiering veranstaltete einen Abend, an dem zwei größere Novitäten geboten wurden, die kennen zu lernen man nicht bereute. Die Symphonie von Georges Enesco ist malerische — oft leider schlecht instrumentierte — Musik, bei welcher der vorgestellte Inhalt wie in einem Melodram die Musik (hier unliebsam) vergessen macht. Von Störungen fast gänzlich frei war jedoch der Schlußsatz, der aufhorchen ließ, und der bis zur letzten Note wachhielt. Darauf sang Charlotte Boichin mit bemerkenswerter Kunst drei schwierige, vortrefflich gearbeitete und fein empfundene Lieder mit Orchester von Désiré Pâque. Der Geiger Rudolf Bauerkeller versagte trotz seiner äußerlichen Geschicklichkeit, die man obendrein auf Reinheit nicht prüfen durfte. — Gertrude Concannon (Klavier) spielte mit hartem Anschlag und darauflos stürmender, über vieles hinweghuschender Fertigkeit die a-moll Konzerte von Schumann und Grieg. Sie wird ihre Künstlerschaft — vielleicht als Solistin — noch deutlicher bekunden müssen.

Arno Nadel

Im Blüthnersaal konzertierte die Herzogliche Hofkapelle aus Meiningen unter ihrem neuen Dirigenten Max Reger. Die Kapelle hat mich etwas enttäuscht. Die Musiker spielten sicher und gut, aber es fehlte doch jene Rundung im Klang, jene gesättigte Tonfülle, die wir von den Philharmonikern oder gar von der Königlichen Kapelle gewohnt sind. Reger, der seine Lustspiel-Ouvertüre und Hiller-Variationen neben Beethovens „Eroica“ aufführte, ist kein reformatorischer Dirigent, kein selbständiger Interpret wie Hausegger oder Strauß. Reger gibt eine gute kapellmeisterliche Leistung, doch kein persönliches Gestalten. Er bringt alles gewissenhaft und notengetreu zum Ausdruck, ohne eine tiefere Wirkung zu erreichen. — Weit besser gefiel mir die Direktion von Ernst

Wendel, der Orchesterstücke Wagners gediegen und schwungvoll in dem Konzert von Heinrich Knotte dirigierte. Knotte hatte mit einigen Stücken aus Wagners Musikdramen wieder großen Erfolg. Aber seine ganze Art des Vortrags, seine äußerliche Ausdrucksmanier ließ bei mir keine Stimmung aufkommen. — Sehr schön sang einige Tage später Franz Egenieff, ein gesanglich außerordentlich fein geschulter Künstler, der für große dramatische Partien geradezu berufen ist. Sein Konzertpartner Alfredo Cairati trommelte aber Bachs Toccata so unbarmherzig herunter, daß man am besten über dieses merkwürdige Klavierspiel schweigt. — Elisabeth Hoffmann ist eine talentvolle, stimmbegabte Sopranistin, die besonders auf eine schönere, schmiegsame Tonbildung noch achten sollte. — Mac Dowells Klavierkonzert spielte Gertrude Cleophas mit sauberer Technik und gutem musikalischem Verständnis. Allerdings kommt diese Pianistin aus einer etwas leblosen Reserviertheit in ihrem Spiel nicht heraus. — Mit einer neuen Suite von Enrico Bossi (op. 103) leitete Marta Malatesta ihren zweiten Klavierabend ein. Es ist ein gutes Vortragsstück für Klavierschüler, das besonders in den Mittelsätzen anspricht. Danach spielte die bekannte Pianistin noch die reizenden Märchenbilder von E. W. Korngold, die in ihrer gewandten und sicheren Wiedergabe viel Beifall fanden. Der junge Komponist hat uns allerdings die Stücke seiner Zeit viel poetischer und natürlicher vorgespielt. Georg Schünemann

May und Beatrice Harrison erfreuten unter der klavieristischen Mitwirkung von Robert Kahn wieder durch geschmackvolle Violin- und Cellovorträge. Ihr Zusammenspiel im B-dur Trio von Beethoven verdient vollste Anerkennung, wenn sie auch seine Tiefe noch nicht ganz auszuschöpfen verstanden. — Auch das Berliner Trio (Lindemann, Spiering, Beyer-Hané) zeichnete sich durch vornehmes, aber auch temperamentvolles Ensemblespiel aus. Im Es-dur Quintett von Schumann wirkten August Gentz und Bernhard Gehwald mit. — Von Adela Laue (Klavier) hörte ich unter Begleitung der Philharmoniker das G-dur Konzert von Beethoven. Eine blitzsaubere Technik und feines Nachschaffen der musikalischen Schönheiten vereinten ihre Leistung zu einem anmutigen Bilde. — Karl Mayer legte in seinem Lieder-, Balladen- und Rezitationsabend wieder bedeutende Proben seines großen Könnens ab. Wenn auch die Stimme stellenweise nicht mehr in jugendlicher Frische erstrahlt, so hört man doch hier einen Sänger, der mit souveräner Meisterschaft und tiefer Ausdruckskraft gestaltet. — Die Vorzüge des Pianisten Edward Collins sind klares und sehr rhythmisches Spiel. Auch der empfindungsvolle Musiker kommt bei ihm nicht zu kurz. — Die junge Geigerin Flora Field hat noch viel zu lernen. Ihr Ton ist klein und nüancenarm, auch nicht immer sauber. Sehr gut begleiteten die Philharmoniker unter Leitung von Sam Franko. — Im Kompositionsabend von August Reuß hörte ich vom Sevdik-Quartett und der Pianistin Erika von Binzer ein Klavierquintett in f-moll. Es offenbart sich hier ein vornehmer Künstler, der nicht um den Beifall der Menge buhlt. Er kann sehr viel und

schreibt eine gute, wenn auch nicht gerade originelle Musik, die stellenweise viel Wärme ausstrahlt. Verschiedene „Tristan“-Anklänge fallen auf. Der langsame Satz ist in seinen edlen Linien der beste. Auch die Lieder, von Ada Lingenfelder-Stoer vorgetragen, zeigen denselben ernst strebenden Autor, der mit Glück Alltäglichkeiten aus dem Wege geht. — Fieta Ydo besitzt eine gesunde und natürlich gebildete Stimme, die nur im Forte noch etwas rauh klingt. Der Begleiter Walter Pfitzner wird sich in seinen Kraftäußerungen zügeln müssen. — Franz von Lukasiewicz (Klavier) zeigt nicht gerade besondere poetische Begabung bei seinen Vorträgen, verfügt aber über eine tüchtige Technik und einen vollen, kräftigen Anschlag. — Auf die Pianistin Helene Lampl darf man Hoffnungen setzen. Sie tritt mit respektablen Leistungen auf. Ihr jugendliches Ungestüm läßt sie ja noch oft in Tempo und Kraftäußerungen über die Stränge schlagen, aber es klingt doch alles so gesund und natürlich, daß man nicht viele Einwendungen machen kann. — Auch die Klavier-vorträge von Louis Cornell machen technisch und musikalisch einen talentvollen Eindruck, aber sie verlaufen nicht so interessant und anregend wie die der Vorgenannten.

Emil Thilo

Die Pianistin Carolyn Willard bot sehr mangelhafte Leistungen. Ihre Technik ist selbst einfachen Stücken nicht gewachsen. Von musikalischer Beanlagung war gar nichts zu spüren. — Die Stimme von Elisabeth Dehnhardt ist verbildet. Die Vokalisierung wirkt auf die Dauer unerträglich. Daß sie es trotzdem hin und wieder zu einer Wirkung brachte, verdankt sie ihrem empfindungsvollen Vortrag. Der begleitende Pianist Wilhelm Ammermann zeigte sich auch als Solist. Er blieb aber bei Bach in den Noten stecken. — Lotte Kaufmann ist eine begabte junge Pianistin. Technisch ist sie bereits großen Aufgaben gewachsen. Sie vergißt im Spiel der Töne bisweilen noch die Seele; aber wo der musikalische Gehalt nicht allzutief steckt, versteht sie ihn doch schon zu heben. — Gertrude Lucky mußte vor allem danach trachten, ihre Aussprache zu verbessern. Auch ihr gesangliches Können ist nicht einwandfrei. Die Höhe ist mühsam und in der Intonation nicht sicher. — Der Geigerknabe Siegmund Feuermann zeigte auch in seinem dritten Konzert bewundernswerte Eigenschaften. Die Selbstverständlichkeit und Sicherheit, mit der er die Riesenwerke der Geigenliteratur, wie das Beethoven-Konzert, bewältigte, läßt auf eine unbegrenzte Begabung schließen, in der die innerlich musikalische Seite besonders bedacht ist. — Auch die Violonistin Gerese Sarata besitzt Talent, jedoch nur ein bescheidenes. Ihrem Ton fehlt es an Wärme und der Technik zuweilen an Glätte. — Herman Berkowski entwickelt sich immer mehr zu einem erstklassigen Bachspieler. Er geigte einen ganzen Abend lang Sonaten des Thomaskantors und erwies damit, daß er sich vollkommen in die Bachsche Gedankenwelt eingelebt hat. — Josef Szigeti blendet dagegen mehr durch den Glanz seiner Technik und das sprühende Temperament des Vortrages. Die mit ihm konzertierende Lolo Barnay wußte mit ihren geschmackvollen, tiefempfundenen Liedvorträgen

die Herzen der Hörer zu rühren. — Der St. Ursula-Mädchenchor leistet unter der Leitung von Eduard Goette ganz Hervorragendes an Klangsönheit, Phrasierung, Aussprache und Vortrag. Elfriede Goette hatte mit gewohntem Erfolg die solistische Mitwirkung übernommen. — Der Sonatenabend von Paul Schramm (Klavier) und Margareta Allardice Witt (Violine) hinterließ einen angenehmen Eindruck. Technisch sind beide ihren Aufgaben gewachsen, und das Zusammenspiel überraschte durch die Einmütigkeit des Empfindens. — Der Pianist Günther Freudenberg war technisch nicht auf der Höhe. Schumanns C-dur Phantasie gelang zum größten Teil vorbei. Zu allem Überfluß war die Wiedergabe auch noch musikalisch trocken, so daß die Leistungen des Künstlers diesmal gar nicht befriedigen konnten.

Walter Dahms

Einen schönen Erfolg ersang sich der jugendliche Baritonist Max Mensing. Die Stimme besticht weniger durch Schmelz und Glanz als durch Umfang und treffliche Schulung. Da Hand in Hand damit ein intelligenter Vortrag und guter Geschmack geht, so könnte es dem jungen Künstler gelingen, sich weit über das Mittelmaß hinaus emporzuarbeiten, vorausgesetzt, daß sein Organ in einem größeren Raum Tragfähigkeit und Widerstandskraft genug besitzt, um auch strapaziöseren stimmlichen Anforderungen genügen zu können. Mit ihm teilte sich in die Ehren des Abends Dr. Jenö Kerntler, der als Begleiter der Gesänge viel Geschmack und als selbständiger Pianist technische Bravour und modulationsfähigen Anschlag zeigte. Auch als Komponist einiger charakteristischer Lieder und einer glatten, gut klingenden „Gondoliera“ für Klavier konnte er den Dank des Publikums ernten. — Charlotte Boerlage-Reyers ist eine der besten Sopranistinnen, die ich kenne. Ihr warm timbrierter Sopran zeigt in der Höhe sieghaft leuchtenden Glanz und in der Tiefe runde, volle Töne. Ein seltenes Material, das zum Glück auf einen künstlerisch reifen Impuls gehorcht und der interessanten Künstlerin besonders in den Liedern fremdländischer Idiome, unter denen ein paar wertvolle Musikstücke waren, zu bedeutendem Erfolg verhalf. — Annie Mülleimeisters von der Natur nur spärlich bedachtes Material, weist zwar keine üble Schulung und vor allem ersichtlichen Fleiß der Sängerin auf, im ganzen ist aber doch, was sie vorläufig zu bieten vermag, noch zu farblos, als daß es eingehender interessieren könnte. Der blinde Pianist Everhard Beverwyk spielte mit jener Zurückhaltung, die allen des Augenlichts Beraubten so eigen ist. Seine Technik ist glatt und bewältigte die kniffligen Mendelssohnschen „Variations sérieuses“ noch besser, als die auf mehr virtuoson Elan rechnenden Stücke von Chopin und Liszt. — Die Sopranistin Marie Berg veranstaltete einen „Internationalen Volksliederabend“, von dem jedoch vieles dem Genre des richtigen Kunstliedes angehörte, wie z. B. die Arabischen und Persischen Gesänge Granville Bantock's, dessen Name als Komponist auf dem Programm zu Unrecht nicht genannt war. Erfreulicherweise klingt die Stimme der Sängerin in der mittleren Lage von f^1 bis f^2 noch normal, während sie die höheren Töne nur mit großer

Vorsicht und meist im tiefsten Piano zu erfassen vermochte. — Für eine Reihe neuer Gesänge trat der Baritonist Max Begemann ein, mit ungleichem Erfolg. Aus den schwülstigen, harmonisch und melodiös überladenen Gesängen von L. Schauß vermochte er wenig Kapital zu schlagen; besser sah es dagegen bei Hans Hermann aus, dessen „Schöne Nächte“ und „Alte Landsknechte“ (beide noch Manuskript) sich als vortreffliche Würfe zeigten. Hier kam auch sein nach der Höhe zu nicht übel beanlagtes Organ zu guter Wirkung. Auf Ausmerzung gewisser theatralischer Unmanieren im Vortrag und in der Tongebung hätte der Konzertgeber für die Zukunft ernstlich zu achten. — Als wertvolle Neuheit brachte das Blüthner-Orchester am Sonntag den 31. März eine Szene aus der Hauseggerschen Oper „Zinnober“ einen feierlichen Marsch, den Aufzug von Studenten und Professoren darstellend, der, klangschön und wirkungsvoll instrumentiert, sich auch durch edle Melodik auszeichnet und trotz der Gleichheit der Tonart und der des Aufbaus, wie des ganzen musikalischen Milieus doch der „Meistersinger“-Musik gegenüber seine Stellung zu wahren weiß. Von aparter Glanzwirkung und vornehmer musikalischer Faktur war auch ein „Tu solus sanctus“ von Alexander Ritter für Gesang, Violine, Harmonium und Klavier, während die breit angelegte, nach Raffinement schmeckende symphonische Dichtung „Francesca da Rimini“ von Pierre Maurice ihrer dürftigen Erfindung halber doch nur in bescheidenem Maße zu interessieren vermochte. Frau Hüsgen-von Szekrényessy trug die Rezia-Arie und einige Patákysche Lieder vor, Frau Heinemann-Marcks (Klavier) spendete gemeinsam mit Lambinon und Zeelander ein Beethoven'sches Konzert für Violine, Klavier und Cello, das sauber und korrekt zum Vortrag gebracht wurde.

Emil Liepe

BRESLAU: Ein rein französisches Programm hat doch seine bedenklichen Seiten. Das war im 11. Abonnementskonzert des Orchestervereins zu erkennen. Die Zweite Symphonie von Saint-Saëns, a-moll op. 55 bietet lediglich formelle Musik, die wir glücklich überwunden haben, und die Orchestersuite „Iberia“ von Debussy ist wieder so bizarr, daß man sich damit auch nicht befreunden konnte. Einige Entschädigung bot die Koloraturdiva der Brüsseler Oper, Eve Simony, mit der Glockenarie aus „Lakme“ von Delibes und einigen Liedern von Georges, Debussy und Saint-Saëns. Das Ereignis des 12. Konzerts war Alfred Cortot, der das Klavierkonzert No. 4, op. 44 von Saint-Saëns und die symphonischen Variationen für Klavier und Orchester von César Franck mit schönstem Ton und glänzender Technik vortrug. Dr. Dohrn brach mit der neuen Lustspielouvertüre von Max Reger wieder einmal eine Lanze für den umstrittenen Komponisten. — Der 6. Kammermusik-Abend des Orchestervereins brachte mit Dohrn, Wittenberg, Behr, Hermann, Silhavy und Melzer das Streichquartett B-dur (K. 458) von Mozart, das Klavierquartett Es-dur op. 47 von Schumann und das Streichquintett F-dur op. 88 von Brahms. — Von auswärtigen Künstlern konzertierten bei uns Teresa Carreño, Godowsky, Huberman, Weinmann, Anton

Bürger u. a. — Eine kleine Sensation für Breslau war der Liederabend der bis jetzt völlig unbekannten Frau Luise Hirt von hier, die nach fünfjährigem Studium als vollkommen ausgereifte Künstlerin in die Öffentlichkeit trat. In Schönheit der Stimme und Innerlichkeit des Vortrags kann sie nur mit den besten Sängerinnen verglichen werden.

J. Schink

DORTMUND: Das letzte Hüttnersche Kammermusik- und das Solisten-Konzert gestalteten sich zu einem Schillings-Fest, indem außer der Jenaer frischen Jugendsymphonie Beethovens nur Werke von Schillings zur Wiedergabe kamen. Mit inniger Klangsönheit spielte Schmidt-Reinecke die Phantasie für Geige „Am Abend“. Fink-Garden sang mit warmem Empfinden Lieder aus der „Wanderzeit“ und einige Erntelieder mit Schillings am Klavier, und das Konservatoriums-Quartett verlieh dem von vornehmer Melodik getragenen Streichquartett in e-moll pulsierendes Leben. Außer dem Vorspiel zum „Pfeifertag“ erweckte unter Schillings' Leitung ein Zwiegespräch zwischen Geige und Cello mit kleinem Orchester erhöhtes Interesse. Neu war das Melodram „Jung Olaf“. Ohne das „Hexenlied“ zu erreichen, hat es der Komponist mit einem musikalischen Gewand umwoben, das nicht nur interessiert, sondern in seiner eigenartigen Schönheit ergreift und fesselt, besonders wenn auch der Wildenbruchsche Text so hinreißend gesprochen wird, wie dies durch Luise Dumont-Lindenberg aus Düsseldorf geschah. — Im 3. Konzerte der Musikalischen Gesellschaft fand der Pianist Emil Frey durch seine glänzende Technik und sein gesundes musikalisches Empfinden großen Anklang. Der Chor bewährte unter Holtschneider seine straffe Disziplin. — Die Professoren Egidi (Berlin) und Bonnet (Paris) gaben eine interessante Übersicht über die deutsche und französische Orgelliteratur und zeigten sich in Spiel und Klangmischungen als bedeutende Künstler. — Der Lehrer-Gesangverein bewährte unter Laugs in Chören von Hugo Kaun, Hegar und in volkstümlichen Liedern seinen gefesteten Ruf. Die Solisten, Dora Moran und der Geiger Rudolf Weinmann, bevorzugten in ihren Darbietungen die Technik auf Kosten des Ausdrucks.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Im 6. Hoftheaterkonzert der Serie B kam als Neuheit das zweite Klavierkonzert (c-moll) von Sergei Rachmaninoff zur Aufführung, wobei der Komponist den Solopart selbst ausführte. Was er bietet, ist eine national gefärbte Salonmusik, die dem Fassungsvermögen der Hörer wenig zumutet, gut klingt und durch den Wechsel von slawischer Weichheit und straffer Rhythmik ihre Wirkung tut, ohne auf höhere Bewertung Anspruch zu haben. Der begabte Russe hatte demgemäß als Komponist wie als Klaviervirtuos einen sehr lauten Erfolg. Interessant war die Ouvertüre zu Rubinstains Oper „Dimitri Donskai“, ein selten gehörtes Jugendwerk voll Feuer, Kraft und Farbenpracht, die von Hermann Kutzschbach mit lebendiger Eigenart zur Geltung gebracht wurde. — Der Mozart-Verein versuchte in seiner dritten Musikaufführung den schwedischen Komponisten Franz Berwald (1796—1868) zu Ehren zu bringen, doch fand dessen vielgerühmte C-dur

Symphonie hier nicht volle Gegenliebe. Der erste Satz mindestens ist mit seiner endlosen Folge von Sequenzen ermüdend, im weiteren Verlaufe spricht die originelle Art, in der Berwald das Scherzo mitten zwischen das Adagio hineinstellt, für seine außergewöhnliche Begabung, so daß man im ganzen die Vorführung der Symphonie als dankenswerte Bereicherung der Programme bezeichnen konnte, zumal da die Aufführung unter Max von Haken kaum einen Wunsch offen ließ. Solistin war Marie Bergwein, der einige Solostücke alter Meister weit besser lagen als das Klavierkonzert C-dur von Mozart, das sie einerseits ohne den rechten Tonzauber, andererseits ohne die bei Mozart so nötigen dunklen Schattierungen spielte. — Laura Rappoldi-Kahrer und Adrian Rappoldi füllten einen ganzen Abend aufs genüßreichste mit Mozartschen Violinsonaten aus. — Edyth Walker gab im Verlaufe eines Liederabends ausgiebige Proben ihrer großen, gestaltungskräftigen Kunst, wobei sie mit besonderem Glück Lieder von Gustav Mahler sang; Emil Sauer glänzte auch an seinem zweiten Klavierabend als Virtuos ersten Ranges, und Felix Wernow, ein hier wirkender Klavierkünstler, setzte sich besonders mit einer sehr selbständigen Auffassung von Liszts großer h-moll Sonate in Respekt. In Hermann Gürtler lernte man einen Tenoristen von glänzenden, offenbar nach der Bühne verlangenden Mitteln kennen, während Else Kaufmann trotz ihrer angenehmen Stimme weder in deren Durchbildung noch im Vortrag schon ersten Ansprüchen genügen kann. — Die Männergesangsvereine „Lehrergesangsverein“, „Dresdner Orpheus“ und „Staats-eisenbahnbeamte“ trugen durch sorgsam vorbereitete große Konzerte zur Belebung des Musikprogramms bei und entfalteten aufs neue unter ihren Chormeistern Friedrich Brandes, Albert Kluge (der auch als Komponist ehrenvoll hervortrat) und Max Fungner eine höchst erfreuliche gesangliche Leistungsfähigkeit.

F. A. Geißler

ESSEN: Unter Hermann Abendroths Leitung bot der Musikverein eine schön abgerundete Wiedergabe des Verdischen Requiems, während der Evangelische Kirchenchor wie alljährlich unter Gustav Beckmann der Matthäus-Passion eine stimmungsvolle Aufführung bereitete. Im Frauenchor hörten wir unter Obsner die Dante-Symphonie und neben anderem auch fein ausgefeilt Debussy's zartes, duftiges Stück „Die Auserkorene“. Von den Solistenkonzerten ist der Klavierabend Emil Sauers zu erwähnen, dessen Virtuosität und feines Klangempfinden helle Begeisterung weckten.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Das letzte Konzert der „Museumsgesellschaft“ brachte uns nochmals die Mahlerschen „Kindertotenlieder“, denen Theodor Harrison nicht völlig entsprach, und denen die Tragische Ouvertüre von Brahms voranging, ferner das dritte Klavierkonzert von Rachmaninoff, das der Komponist selbst interpretierte, das aber kompositorisch nicht ganz auf der Höhe seiner Gestaltungskraft steht, und schloß mit Beethovens Achter Symphonie, deren straff-lebendige Wiedergabe Willem Mengelberg vielen lebhaften Beifall brachte. — Das

letzte Opernhauskonzert bot einen Brahms-Abend; Dr. Ludwig Rottenberger erinnerte sich des seltener gehörten Jugendwerkes, der D-dur Serenade, deren behagliches Doppel-Menuett wiederholt werden mußte, und verhalf der Vierten Symphonie zu verständnisvollem Erklängen. Der junge ungarische Geiger Joseph Szigeti führte sich mit dem in der Hauptsache gut beherrschten Violinkonzert sehr vielversprechend ein. — Das letzte Symphoniekonzert im Palmengarten gefiel sich in Kontrasten. Richard Strauß und — Georg Göhler kamen zu Wort, ersterer mit der liebenswürdigen, doch nur in den beiden letzten Sätzen originelleren Bläser-Suite op. 4, letzterer mit der selbst dirigierten, naiven und ebenso jugendlichen Orchester-Suite in G-dur; dazu waren Mozart, Mendelssohn und Grieg gestellt; in Elisabeth Munthe-Kaas lernte man eine tüchtige Sängerin von nicht großer, aber reiner Koloraturstimme kennen. Das Orchester bewährte sich unter Max Kaempfers Leitung und Vorbereitung. — In ihren zweiten Konzerten brachten der „Sängerkhor des Lehrervereins“ (Dirigent: Max Fleisch), der Frankfurter Liederkranz“ (Fr. L. Limbert) und der Dessoffsche Frauenchor (Gretchen Dessoff) ältere und neuere Kompositionen zu Gehör. Es gefielen besonders Bearbeitungen von Strauß, Neumann und Hegar, sowie neue Frauenchöre von Arnold Mendelssohn. — Beethovensche Cellowerke in vollendeter Wiedergabe brachten Cortot und Casals zu Gehör. — Julia Culp, Leopold Godowsky und Alexander Petschnikoff erfreuten in einem „Elite-Konzert“ durch vortreffliche Leistungen. — Als technisch großzügiger und recht temperamentvoller Pianist führte sich Emil Frey ein. Auch Kurt Schubert und Luise Gmeiner zeigten am Flügel trotz ihrer Jugend schon weit vorgeschrittenes Können, das freilich noch der inneren Ruhe und Abrundung bedarf. Als Geiger von guten Qualitäten, aber nicht durchweg auf der Höhe, die man erwartet hatte, dokumentierte sich Rudolf Weinmann. In Anton Bürger endlich lernte man einen sehr kultivierten, geschmackvollen Sänger (hoher Bariton) kennen, dessen von Coenraad V. Bos bestens begleitetes Programm die bequemen Geleise vermied und auch seltener Gehörtes von Schubert und Schumann bot.

Theo Schäfer

GENF: Im 7. Abonnementskonzert wurde Strauß' „Heldenleben“ mit großem Erfolg wiederholt. Maria Philippi sang eine Bachsche Kantate und Mahlers Kindertotenlieder. Das 8. Konzert brachte als Neuheit die B-dur Symphonie von Fr. Brun, Brahms' Doppelkonzert, mit de Boer und Röntgen, und Berlioz' Cellini-Ouvertüre. Im 9. Konzert hatte Lazare Lévy einen starken Erfolg mit Schubert-Liszts Wander-Phantasie. Vincent d'Indy's symphonische Dichtung „Jour d'été à la montagne“ ist ein zu geschraubtes Werk, um Sympathie zu erwecken. Dagegen erzielte Stavenhagen mit Wagners Holländer-Ouvertüre, dem Karfreitagszauber und der Tannhäuser-Ouvertüre einen glänzenden Beifall. — Der bejahrte Pariser Pianist Louis Diémer, der noch immer über eine große Technik verfügt, und der Violinist Boucherit gaben ein eigenes mäßig besuchtes Konzert. Vor ausverkauftem Haus erspielte sich dann Moriz

Rosenthal einen gewaltigen Erfolg. Emanuel Moór veranstaltete ein Konzert mit eigenen Werken, in dem Robert Pollak, der Genfer Geiger, viel Beifall fand.

i. V. Oscar Schulz

HAAG: Als gute Bekannte begrüßten wir Marta Leffler-Burckard und Joan Manèn, die mit dem Residentie-Orchester, Percy Grainger, Fritz Kreisler und Franz von Vecsey, die mit dem Concertgebouw-Orchester auftraten. Interessant war die solistische Mitwirkung des englischen Bratschisten Lionel Tertis in einem Abonnementskonzert des Amsterdamer Orchesters; er führte zwei Sätze aus einer Suite für Solo-Bratsche mit Orchesterbegleitung von seinem Landsmann Benjamin Dale bei uns ein. Der junge begabte Komponist hat, manchmal mit gutem Erfolg, versucht, die orchestrale Begleitung in Einklang zu bringen mit dem speziellen Klangcharakter des Soloinstrumentes. Lionel Tertis ist unbedingt ein famoser Bratschist, nicht nur in technischer Hinsicht, sondern auch künstlerisch; sein geschmackvoller, beseelter Vortrag, seine edle, sonore Tongebung sind von unwiderstehlicher Wirkung. Trotzdem hat er uns nicht überzeugen können, daß die Bratsche als Soloinstrument gleiche Fähigkeit besitzt wie z. B. die Violine, wenigstens nicht im großen Konzertsaal; die Klangfarbe ist etwas beschränkt und wirkt daher auf die Dauer monoton. — Vielen Erfolg erzielte Felix Senius mit dem Vortrag von Lohengrins Grals Erzählung und Lisztschen Liedern. Sein Stimmaterial und seine Gesangkunst sind vortrefflich; sein rein virtuoser und etwas verweichlichter Vortrag vermochte uns aber innerlich nicht besonders zu erwärmen. — Ein Extrakonzert des Amsterdamer Orchesters zum Besten der Unterstützungskasse fand statt unter Mitwirkung der hiesigen Altsängerin Jacoba Repelaer van Driel; ihre schöne, trefflich gebildete Stimme hat nicht hinreichende Kraft, um mit voller Orchesterbegleitung genügend zur Geltung zu kommen, aber ihr intelligenter Vortrag Strauß'scher Lieder fand in jeder Beziehung verdiente begeisterte Anerkennung. Die unbedeutende Musik von Granville Bantock's „Hymne an Aphrodite“ konnte nicht gefallen. — Eine überraschende Erscheinung war das Auftreten der Schwestern May und Beatrice Harrison (Violine und Violoncell), die ihre Hörschaft mit einer herrlichen, stilistisch klaren Wiedergabe des Doppelkonzertes von Brahms entzückten. Eine solche Vereinigung von urgesunder Musikalität, hoher Intelligenz, tiefem Ernst und innerlicher Beseeltheit trifft man nur selten. — Zum dritten Male kam Lilli Lehmann zu uns und feierte mit ihrem unvergleichlichen Begleiter Fritz Lindemann wiederum große Triumphe. — Einen seltenen Genuß bot die ausgezeichnete Sängerin Ilona Durigo, die mit dem tüchtigen jungen Violinvirtuosen Josef Szigeti und dem Pianisten Evert Cornelis ein Konzert gab. — Ein Liederabend von Johannes Messchaert und Julius Röntgen entfachte natürlich die gewöhnliche helle Begeisterung für das vornehme Künstlerpaar; ebenso fand Frederic Lamond, der Dichter und Denker am Klavier, viel Anerkennung. — Der junge niederländische Pianist Jan Chia pussa erwies

sich als ein tüchtig begabtes, vielverheißendes Klaviertalent; weniger vermochte uns das technisch bedeutende, aber im übrigen ziemlich oberflächliche Spiel des englischen Pianisten Mannadick Barton zu erfreuen. — Lisa und Sven Scholander kamen und siegten wiederum mit einem neuen, entzückenden Programm. — Ein sehr interessantes Konzert war der Kammermusik-Abend des Concertgebouw-Sextetts, einer aus Mitgliedern des Concertgebouw-Orchesters gebildeten Bläservereinigung. Unter Mitwirkung einiger Kollegen brachte das Ensemble zu Gehör Werke von Mozart, Ravel, Roussel und Sekles. — Zum ersten Male hörten wir endlich Wanda Landowska, die bekannte Cembalistin. Ihr stand zur Seite Geertruida Vogel-van Vladerachen (Sopran) und Niel Vogel (Violine und Viola d'amore); das Programm enthielt Bachs Concerto italien, Werke von Milandre, Händel, Purcell, Scarlatti, Arien von Bach und Scarlatti usw. Frau Landowska ist nicht nur eine begeisterte und begeisternde Fürsprecherin für die Rehabilitation des Clavimcimbels bei der Aufführung alter Musik, sondern auch eine reichbegabte Künstlerin mit tiefem Verständnis für den Geist der Tonkunst Bachs, Händels, Scarlattis usw. Ihr Cembalo-Vortrag des Italienischen Konzertes, von Händels Harmonious Blacksmith und von Bachs C-dur Präludium hat einen tiefen Eindruck hinterlassen.

Herman Rutters

HEIDELBERG: Der Bach-Verein beschloß seine Konzertreihe mit einer hoch zu bewertenden Aufführung der Johannespassion von J. S. Bach nach der Bearbeitung von Philipp Wolfrum. Neben dem ausgezeichneten Evangelisten von G. A. Walter taten sich darin als Solisten besonders hervor: Alida Noordewier-Reddingius, Maria Philippi und die Herren Th. Harrison, C. Weidt und Everts. Vorzüglich vertrat H. Poppen den Orgelpart. Philipp Wolfrum dirigierte geistvoll. Der Hauptaufführung bei ausverkauftem Hause ging eine ebenso gut besuchte Aufführung als Volkskonzert voraus am Tage vorher. — In einem Sonaten-Abend imponierten Otto Voß (Klavier) und Fritz Hirt (Violine) mit Regers Suite im alten Stil (op. 93), H. Hubers op. 119 und C. Francks A-dur Sonate. — Wenig Glück hatte Hermann Gura mit seinem Carl Loewe-Abend. — Ungleich mehr Erfolg durfte Dr. Richard G'schrey in seinem Kompositionsabend verzeichnen, unterstützt von M. Rheinfeld (Alt) und Helge Lindberg (Bariton). Eine Sonate und Lieder riefen günstigsten Eindruck hervor. — Ein Orgelkonzert von Arno Landmann unter Assistenz von L. Feuerlein (Gesang) vermittelte Werke von Bach, Wolfrum, Franck und von Schubert und Wolf.

Karl August Krauß

JENA: Im Mittelpunkt des Interesses standen wie immer die Veranstaltungen der Akademischen Konzertkommission unter der künstlerischen Leitung von Professor Dr. Fritz Stein. Das 1. Konzert erhielt seine Bedeutung durch die Mitwirkung von Joan Manén, dessen Spiel durch die absolut vollendete Technik zwar sehr fesselte, aber im übrigen doch gänzlich kalt ließ. Das 2. Konzert brachte die Dritte Symphonie von Anton Bruckner, meines Wissens hier überhaupt die erste dieses Meisters; dazu

Werke von Liszt, Wolf und Strauss. Darauf folgte ein klassisches Programm: die von Stein bearbeitete Symphonie des Londoner Bach, ein frisches Werk, dann nochmals die Jenaische Jugendsymphonie Beethovens, gegen deren Echtheit bisher von keiner Seite etwas von Belang vorgebracht werden konnte (vergl. den Aufsatz von Fritz Stein in Heft 7 des laufenden Jahrgangs der „Musik“) und das Es-dur Violinkonzert von Mozart (Alexander Scheichel) und Beethovens Es-dur Konzert, glänzend gespielt von Teresa Carreño, die an dem Abend einen hier lange nicht erlebten Triumph feierte. Stellten im 2. Konzerte die Windersteiner das Orchester, so kamen zum 5. die Meininger unter Max Reger. Dieser brachte seine reichlich unruhige Lustspiel-Ouvertüre op. 120 und das musikalisch recht spröde Klavierkonzert op. 114, das aber einschlug dank der wahrhaft genialen Wiedergabe der Klavierpartie durch Frau Kwast-Hodapp. Reger war außerdem noch mit seinem neuen Meininger-Trio hier; da fesselte in seiner Violoncellsonate op. 116 ebenso wie in dem Klavierkonzert am meisten der langsame Satz. In den beiden anderen akademischen Kammermusiken spielten die „Brüsseler“ und die „Böhmen“; erstere boten eine Feierstunde mit Beethovens op. 132. Das Ereignis des Abends vom 16. November 1911 bildete aber eine Beethoven-Premiere, die Aufführung des von Professor Stein in London ausgegrabenen und bearbeiteten Sonatensatzes für Violine und Violoncello „Duett mit zwei obligaten Augengläsern“, das sich als ein liebenswürdiger Scherz erwies. — Der Akademische Chor brachte uns zwei schöne Aufführungen: im Dezember die erste Hälfte von Bachs „Weihnachtsoratorium“ und Ende Februar Haydns „Jahreszeiten“ mit Johannes Messchaert als unübertrefflichem Simon. Als das ausführende Organ für die Bestrebungen der Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft hat Fritz Stein das Collegium musicum wieder ins Leben gerufen, eine Vereinigung von Dilettanten zur Pflege der älteren Kammermusik. Das erste Konzert des neuen Vereins mit Werken von Abaco, Pergolesi, Stamitz und den Mödlingschen Tänzen von Beethoven weckte lebhaftes Interesse, nachdem Prof. Stein in einem einleitenden Vortrag eine höchst ergötzliche Schilderung des älteren Collegium musicum jenense, des Vorläufers unserer akademischen Konzerte, geboten hatte. — Von den Symphoniekonzerten der Stadtkapelle unter Musikdirektor Planer kamen leider nur zwei zustande. — Einen schönen Erfolg hatte der Musiker-Lokalverein mit seinem Konzert, bei dem Xaver Scharwenka und Karl Rorich eigene Werke dirigierten. — Von den Konzerten der Vereine sind zu erwähnen eine gut gelungene Liszt-Feier des Zeißschen Gesangsvereins unter Walter Howard und ein schönes Konzert des Bürgerlichen Gesangsvereins unter Fritz Stein, während der Kirchenchor in seinem üblichen Totensonntagskonzerte diesmal ein weniger fesselndes Programm aufgestellt hatte. — Die von der Zeißstiftung unterstützten Volkstümlichen Kammermusik-Abende wurden wiederum hauptsächlich bestritten von dem Quartett der Herren Schwarz, Zuleger, v. Nivinski und Karra aus Leipzig. Am

Klavier zeichneten sich dabei aus die beiden jungen Künstlerinnen Fanny Weiland und R. Burstein und als Sänger Emil Pinks; dagegen vermochte Josef Pembaur jr. weniger zu befriedigen. Außer Streichquartetten der Klassiker und vielen Liedern und Solostücken wurden in guten Aufführungen geboten Beethovens Septett, Schuberts Forellenquintett und Quintett op. 163 und Brahms' g-moll-Quartett. — Eine eigenartige Erscheinung bildete der „Pianistenharmoniker“ Horace Clark, der mit den Darbietungen an seinem aufrecht stehenden Klavier weniger die Öffentlichkeit zu fesseln vermochte, wohl aber einen kleinen Kreis von Interessierten einige Wochen um sich sammelte. Seine Analyse Beethovenscher Sonatensätze brachte viel Anregendes. — Von den Solistenkonzerten müssen noch erwähnt werden der Liederabend von Lula Mysz-Gmeiner, die Aufführung sämtlicher Bachschen Sonaten für Solovioline durch Robert Reitz und der Brahms-Abend von Maria Philippi, der nicht so befriedigte, wie man erwartet hatte. — Unter den hier lebenden Künstlern gewinnen durch mancherlei Betätigung immer mehr Boden in erster Linie Alexander Schaichel und dann Fritz Kramer, durch die wir hoffentlich recht bald wieder zu einem eigenen leistungsfähigen Kammermusikensemble gelangen.

Martin Meier-Wöhrden

KASSEL: Die Konzertsaison naht sich dem Ende. Die Königliche Kapelle brachte noch Werke von Händel und Haydn und schloß mit der „Achten“ von Beethoven und dem Frühlingslied von Sibelius. Ihren Gästen Schnabel und Marteau danken wir trefflichste Vorführung von Brahms' Konzert in B und Mozarts Violinkonzert in A wie einer interessanten Suite des Geigers. — Ereignis ward das Auftreten der „Meininger“ unter Reger, der seine Truppe famos im Zug hatte. Das zeigte sich deutlich im Meistersinger-Vorspiel, der F-dur Symphonie von Brahms und noch mehr in des Dirigenten wundersam-gewaltigen Hiller-Variationen. Reger wurden begeisterte Huldigungen zuteil. Großen Erfolg hatte auch in diesem Konzert Margarete Arndt-Ober. — Die Kammermusik der Herren Hoppen, Kruse, Keller, Kühling schloß mit dem interessanten Es-dur-Quartett von Dohnányi und brachte außerdem unter Mitwirkung von Frä. Ellenberger die Violinsonate in A von C. Franck (Violine: Herr Hoppen) und das g-moll Quartett von Brahms in schönster Ausführung. — Wahre Begeisterung erweckten die „Brüsseler“ mit den F-dur Quartetten Dvořák's op. 96 und Beethovens op. 59. — Ysaye's virtuose Kunst glänzte in einem Elite-Konzert, zu dem Mayer-Mahr den Klavierpart und Paul Schmedes mit Fritz Busch am Flügel eindrucksvollen Gesang beisteuerte. — Der Oratorien-Verein unter Hallwachs brachte erst „Vita nuova“ von Wolf-Ferrari mit guten Solisten (Sophie Schmidt-Illing und Nicola Geisse-Winkel), die Ah perfido-Arie und Nachtlid von Schumann und später Bachs Kantate „Wachet auf!“ und Liszts 13. Psalm. Die solistische Aufgabe löste Hans Siewert sehr gut. Mit schöner Wiedergabe von Beethovens Violinkonzert erfreute Minna Rode. Ein Klavierabend ließ Ernst Zulaufs Kunst von neuem schätzen,

wie auch ein Loewe-Abend Hermann Guras sehr genüßreich ward.

Dr. Brede

KÖLN: Einen besonderen Genuß verdankte man in der Musikalischen Gesellschaft dem Berliner Schumann-Trio (Georg Schumann, Willy Heß, Hugo Dechert), das nicht minder durch die geklärte und fesselnde geistig-musikalische Behandlung als durch die glanzvolle Technik beim Vortrage des Brahmschen c-moll Trios, mehr aber noch bei der Vermittelung der Variationen über den „Schneider Kakadu“ und des Trios Werk 70 von Beethoven erfreute. Die Künstler hatten große Anziehungskraft ausgeübt und fanden begeisterten Beifall. — Von Stuttgart waren der griechische Pianist Angelo Kessissoglu und die Mezzosopranistin Marie Mouth gekommen, um an einem eigenen Abend ein gut zusammengestelltes Programm unter lebhafter Zustimmung der Hörer zu absolvieren. Wenn auch die auf schöne stimmliche Mittel sich stützende Sängerin im allgemeinen sehr Schätzenswertes bot, so zeigte doch der Instrumentalvirtuose die stärker ausgeprägten künstlerischen Eigenschaften, unbeschadet der die Wirkung gelegentlich schädigenden Anschlagserfahrungen. — Das 10. Gürzenichkonzert brachte vier russische Werke zu Gehör und konnte sich damit eines schönen Erfolges erfreuen. Die schon durch Wüllner hier eingeführte Es-dur Symphonie (No. 4) von Glazounow, reizvoll und polyphon, interessant hinsichtlich ihres tonmalerischen Wesens und der vielbewegten motivischen Ausgestaltung, in vielen Details von apertem nationalen Gepräge, fand durch Fritz Steinbach eine sehr eindrucksvolle Auslegung, desgleichen Liadow's poetisch-duftiges Stimmungsstück „Der verzauberte See“. Es folgte S. Rachmaninoff's Klavierkonzert d-moll (No. 3), dessen Solopart der Komponist am Flügel recht interessant und in den kraftvollen Steigerungen ungemein feurig vermittelte. Tschai-kowsky's mehr bombastischer als gehaltvoller „Slawischer Marsch“ mag sich für Gartenkonzerte sehr gut eignen, indes gibt's auch im Gürzenich Leute, die derartig rhythmisierte Klingklang erfreut.

Paul Hiller

KÖPENHAGEN: Der Musikverein brachte außer Niels W. Gades selten gespielter g-moll Symphonie eine neue Ballade für Bariton und Orchester von Christian Barnekow zur Aufführung und schloß mit Bruchstücken aus Enrico Bossis „Canticum canticorum“. Von sonstigen Veranstaltungen sind noch zu nennen: Der „Studentengesangsverein“ und der Männerchorverein „Belcanto“, die beide Neues und Altes brachten, sowie der „Stockholmer Arbeiterchor“, der fein und geschmackvoll meistens schwedische Kompositionen in der gutbesuchten Rathaushalle sang; ferner ein Kompositionsabend des jungen Musikers Peter Gram, in dessen Verlauf man mit steigender Teilnahme Lieder und ein Klaviertrio hörte. Von Solisten seien noch erwähnt: Frau Bendix und Frä. Breuning Storm, die zusammen konzertierten, Ignaz Friedman, der mehr wie je gefeiert wurde, und die amerikanische Geigerin Almée Coral, die mit Erfolg spielte.

William Behrend

LEIPZIG: Von bemerkenswertem Hervortreten heimischer Kräfte sei angeführt: ein Or-

chesterabend der ausgezeichneten Künstlerin und Virtuosin Katharina Bosch, die u. a. Hans Sitts gehalt- und effektvolles neues Violinkonzert in d-moll mit großem Erfolg aus der Taufe hob, und Bachs a-moll mit intimstem Stilverständnis vortrug; Ilse Hellings in jeder Hinsicht tadellose Durchführung der Sopranpartie in Haydns „Schöpfung“, deren dreimalige fast ausverkaufte Aufführung durch die Singakademie (mit den Herren Kohmann und Weißenborn) G. Wohlgemuth leitete; im Gewandhaus Gustav Havemanns großzügiger Vortrag von Bachs g-moll Violinkonzert. Rebekka Burstein, eine eben das Konservatorium verlassende Pianistin zeichnete sich mit den Sevčik's in Brahms' g-moll Quartett aus. Diese großen Künstler spielten Beethoven, op. 18 No. 3, D-dur, und Grieg, g-moll (man denke sich ein Dutzend Gedankenstriche zwischen beiden) über alle Beschreibung. Von berühmten Gästen erschien Mengelberg, der im Gewandhauskonzert Strauß' „Heldenleben“ dirigierte, mit besonders eindrucksvollem Gelingen der ruhigeren Stellen, aber auch einer Schlachtszene von unübertrefflicher Plastik und dabei schöner klanglicher Mäßigung; Casals, der am gleichen Abend Dvořáks geniales Cellokonzert spielte, im Philharmonischen Konzert (Winderstein), Paula Doenges mit dem machtvollen Vortrag von Brünnhildens Nibelungenring-Epilog, in der Gewandhauskammermusik Max Reger als Wollgandts idealer Klavierpartner seiner letzten Violinsonate. Dann im folgenden Gewandhauskonzert (Leitung: Gustav Schreck) Maria Philippi mit einer Arie und Liedern von Bach. In einem eignen Abend verhalf Teresa Carreño Mac Dowells Keltischer Sonate zu großem Eindruck; Hertha Dehmlow schmückte mit höchst wirkungsvollen Liedervorträgen ein Konzert des Leipziger Neuen Männergesangsvereins. Neu stellten sich von auswärtigen Kräften u. a. vor die blutjunge aber bereits hervorragende Violinistin Agnes Rozgonyi, Max Begemann als trefflicher Balladensänger und Leo Tyschnow als hervorragend intellektueller und virtuoser Pianist. Im selben Fache leisteten Witold von Friemann und Lotte Kaufmann Bedeutendes. Die Wiesbadener Konzertsängerin Gussy Aloff sprach mit ihrem koloraturgewandten weichen und volltönigen Sopran sehr an, besonders mit C. Ramraths reizenden Falterliedern. Die Sensation der letzten Wochen, eine künstlerische Erscheinung von hinreißender Genialität und wunderbarer Tiefe ist die fast noch kindlich junge Pianistin Winifred Purnell, geborene Australierin, die in Hannover studierte und ja auch in Berlin vor kurzem ihre Antrittsvisite machte. Dort wie bei uns stellte man vielfach zwischen ihr und der gleichzeitig erschienenen ebenso jungen Russin Fanny Weiland Vergleiche an.

Dr. Max Steinitzer

LUZERN: In den vier Abonnementskonzerten der Wintersaison 1911/12 gelangten zur Wiedergabe Beethovens Zweite Symphonie und die Eroica, Schumanns d-moll Symphonie, „Fest bei Capulet“ von Berlioz, Mozarts Balletsuite „Les petits riens“ und zur Erst- bzw. Uraufführung die Orchesterphantasie „Nachtlied“ (nach Nietzsches „Zarathustra“) von Carl Ehrenberg und ein originelles Orchesterschertzo in C-dur des Leiters der Abonnementskonzerte

Peter Faßbänder. Als Solisten traten auf der Geiger Willem de Boer, die Sopranistin Mathilde Dennery, die Pianistin Marcelle Chéridjian-Charrey und die Konzertsängerin C. Blanchet. — Der Städtische Konzertverein (Gemischter Chor, Dirigent P. Faßbänder) brachte in seinem Winterkonzert zum Vortrag die von C. Kistler für den Konzertgebrauch eingerichtete „Apotheose des Hans Sachs“ aus Wagners „Meistersinger“, das Tongemälde „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Beethoven und die Kantate „Schön Ellen“ von Max Bruch. Die Sopranpartie in der Bruchschen Komposition sowie „Isoldes Liebestod“ sang Emy Schwabe, den „Wahnmonolog des Hans Sachs“ der ausgezeichnete Heldenbariton des Luzerner Stadttheaters, Eduard Schüller. — Im Konzert der Liedertafel Luzern gelangte der vom Vereinsdirigenten Faßbänder komponierte Chor „Allmacht“ zur sehr erfolgreichen Uraufführung. Solistisch beteiligte sich an diesem Konzert die Sängerin M. Seinet. Das Konzert des Männerchor Luzern brachte unter derselben Leitung „Meeresstille“ von Lothar Kempter als Hauptnummer zum Vortrag. Als Solisten wirkten mit die Sängerin Weilemann-Pauk und die 13jährige, sehr talentierte Geigerin Hedwig Faßbänder. — Weitere Veranstaltungen waren: ein Liszt-Abend des Pianisten Faßbänder anlässlich des Liszt-Zentenariums; Konzerte des Pianisten Alfred Cortot und der Altistin Olga Peyer; zwei Sonaten-Abende des Geigers Fritz Hirt und des Pianisten Faßbänder mit Uraufführung der Klavier-Violin-Sonaten von Faßbänder (h-moll, op. 60) und Fred Barlow (a-moll); ein Lieder-Abend von Emilie Klein-Ackermann unter Mitwirkung ihrer Tochter, der Sopranistin Margareta Klein und der Pianistin Berta Stocker; ein Konzert des Violinisten Bruno Steyer und des Pianisten Faßbänder; ein Kammermusikabend des Trio der Brüder Kellert aus Paris. — Die Wintersaison 1911/12 schließt insofern mit einem schweren Verluste für das musikalische Luzern, als Peter Faßbänder, ein gebürtiger Aachener, der seit 16 Jahren hier als Städtischer Musikdirektor und Leiter der großen Gesangsvereine tätig war, dem Rufe als Direktor der Musikakademie in Zürich und Leiter des dortigen Männerchors „Harmonie“ Folge geleistet hat.

A. Schmid

MÜNCHEN: Den Geburtstag J. S. Bachs (21. März) beging die Münchner Bach-Vereinigung mit einer Aufführung der Matthäus-Passion, die in doppelter Hinsicht merkwürdig war: einmal, weil sie (für München eine Seltenheit!) in der Kirche stattfand, und dann weil sie zum erstenmal das von der Vereinigung bei ihren Kantaten-Abenden erprobte Prinzip des relativ schwachen, dafür aber nur mit Solisten besetzten „Kammerchores“ auf ein größeres Werk und in einen größeren Raum übertrug, im wesentlichen mit ausgezeichnetem Gelingen. Um die Vorbereitung des Unternehmens, die manche Schwierigkeit zu überwinden hatte, machte sich neben dem als Dirigent eines größeren Ensembles mit überraschendem Erfolg debutierenden August Schmid-Lindner namentlich Alfred Stern verdient. Solisten waren Martha Stern-Lehmann, Tilly Koenen, Emil Pinks (dessen Evangelist eine hervorragende Leistung ist),

Wolfgang Ankenbrank und Otto Schwendy. — Im Konzertverein hörte man unter Ferdinand Löwe ein nicht sehr aufregendes Scherzo für Orchester des Wiener Camillo Horn und das viele gute Einzelheiten enthaltende, im ganzen aber doch nicht recht wirksame Violinkonzert, op. 33, von Leander Schlegel (mit Henri Marteau als Solist). Neu war für uns auch das Regersche Violinkonzert, das Alexander Schmutterer in dem letzten Gabrilowitsch-Konzert spielte, für das als weitre Solisten-Attraktion Anton van Rooy gewonnen war. Ernst von Schuch brachte mit dem Hoforchester wieder einmal die Hiller-Variationen, die doch das beste Orchesterwerk Regers bleiben, daneben freilich auch Weingartners geschmacklose Orchesterbearbeitung von Webers „Aufforderung zum Tanz“. Carl Friedberg machte den Versuch, für die Klavierwerke zweier zeitgenössischer Komponisten zu interessieren: für die Suite in D-dur, op. 23 von Ewald Straesser und das „Ein Spaziergang durch alle Tonarten“ betitelte Variationswerk von Julius Weismann, — ohne rechten Erfolg. Noch weniger gelang es dem an der hiesigen Akademie als Klavierlehrer wirkenden Dr. Richard G'schrey, in einem eigenen Abend, der (von Marianne Rheinfeld, Hilda Saldern und Helge Lindberg vorgetragen) Klavierlieder brachte, von seinem Komponistenberufe zu überzeugen. Aus dem Programm des kräftig emporstrebenden Pianisten Roger Thynne möchte die Sonate in H-dur, op. 9, von S. Bortkiewicz erwähnenswert sein, aus dem von Julia Culp einige Lieder des jetzt selten mehr gehörten Adolf Jensen und von Otto Leßmann mit Klavierbegleitung versehene Altfranzösische Romanzen aus dem 18. Jahrhundert, während man bei Lula Mysz-Gmeiner nicht recht begriff, wie sie auf etwas so Schwaches wie den Zyklus: „In der Fremde“ (Eichendorff) von Max Ettinger verfallen konnte. Walter Courvoisier und Hans Pfitzner sang die vielversprechende Debutantin Amalie Hermann. Dem dabei mitwirkenden trefflichen Cellisten Emmeran Stoeber wäre für die Pfitznersche Cello-Sonate ein etwas weniger nervöser Partner als Walter Haßler zu wünschen gewesen, der den Es-dur Variationen von Courvoisier so ziemlich alles schuldig blieb. Die „Münchener“ hatten an ihrem letzten Abend ein Romantikerprogramm: Schuberts Streichquintett in C, op. 163 und (mit dem als Kammermusikspieler vortrefflichen Walther Lampe) das Klavierquartett in A, op. 26 von Brahms. In einem Konzert der Deutschen Vereinigung für alte Musik (Ausführende: Elfriede Schunck, Emil Wagner, Christian Döbereiner) fesselte vor allem wieder E. F. dall'Abaco mit einem prächtigen Kirchenkonzert (B-dur, op. 2 No. 9), daneben der nicht bloß historisch interessante Heinrich J. F. Biber (Violin-Sonate in c-moll) und mit kleineren Stücken für Gambe L. de Caix d'Hervelois und A. Kühnel, für Klavier und Violine und Baß J. Ph. Rameau, — weniger eine glatte, aber recht oberflächliche Trio-Sonate in g-moll von G. Ph. Telemann. Während das Berliner Klingler-Quartett mit seinem der Trias Haydn, Mozart, Beethoven gewidmeten Abend an beste Joachimische Tradition gemahnte, verdiente das Stuttgarter Trio der Herren Max Pauer, Carl

Wendling und Alfred Saal sich den Dank der Münchner Musikfreunde durch eine prächtige Aufführung des Pfitznerschen Klaviertrios, wie Gerhard Maas und Anna Langenhan-Hirzel dadurch, daß sie sich der Violoncell-Sonate (in d-moll, op. 22) von Ludwig Thuille erinnerten. — Das 16jährige Klavierphänomen Winifred Purnell wurde zwar auch hier bewundert. Mehr aber als in Berlin blieb man sich bei uns des Bedenklichen und wenig Erfreulichen derartiger abnormer Erscheinungen bewußt, — sei es nun, daß es sich um künstliche Treibhauszucht oder um natürliche, richtiger gesagt: widernatürliche Frühreife handelt. Dagegen lernte man zwei wirklich herzerfreuende junge Künstlerinnen an den technisch wie musikalisch gleich bedeutenden und namentlich auch im Zusammenspiel ganz hervorragenden Schwestern May (Violine) und Beatrice (Violoncello) Harrison kennen. Zu erwähnen sind schließlich noch ein zweiter Sonaten-Abend von Artur Schnabel und Karl Flesch, Schnabels solistische Mitwirkung bei dem Konzert des Dirigenten Dr. Barslewitz, ein Abend Willy Burmesters und einer von Mme. Charles Cahier, die Klavierspielerin Lonny Epstein, daneben als einheimische Dii minorum gentium: Karl Roesger, Hermann Klum, Wanda von Bernhard-Trzaska, von Sängerinnen Josepha Kruis und Doris Frieß-Lanquillon.

Rudolf Louis

PARIS: Kein Meisterwerk von Beethoven, Wagner oder Berlioz ist je in einem Pariser Konzert mit so wahnsinnigem Jubel begrüßt worden, wie die drei symphonischen Bilder nach Gautiers „Roman einer Mumie“ von Ernest Fanelli im Konzert Colonne. Die Gründe dafür waren freilich kaum zu einem Zehntel musikalischer Natur und zu neun Zehnteln sentimental Ursprungs. Fanelli ist ein Notenkopist von 52 Jahren, der zwar zur richtigen Zeit ins Pariser Konservatorium gelangte, aber wegen seines unwirschen Charakters viel zu früh dieses Institut verließ und bald gezwungen war, als Begleiter im Tingel-Tangel und als Kopist seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Gabriel Pierné, der sehr geschätzte Dirigent des Orchesters Colonne, wollte ihn als Kopist beschäftigen und bat ihn um eine Probe seiner Notenschrift. Als solche legte Fanelli ein stattliches Heft eines großen Orchesterwerkes vor, das Pierné unbekannt war, aber schon bei einem flüchtigen Einblick sein Interesse erregte. Es stellte sich heraus, daß Fanelli als junger Mann von 23 Jahren diese Folge von Orchesterstücken, in denen er die Stimmungen der genannten Novelle von Théophile Gautier festhielt, geschrieben, aber keinen Versuch gemacht hatte, sie öffentlich aufführen zu lassen. Pierné ließ nun in einer Orchesterprobe diese Musik versuchen, und die Musiker teilten seine Begeisterung für den unbekannten Tonsetzer. So wurde denn der erste Satz des umfänglichen Tonwerkes auf das Programm der regelmäßigen Sonntagskonzerte gesetzt und diese ganze Vorgeschichte zum voraus in der Presse enthüllt. Auf diese Weise wurde die Teilnahme und die Neugierde zum voraus maßlos erregt; der große Raum des Chatelet konnte mit Mühe alle Gäste fassen, die nur für Fanelli ins Konzert gekommen waren, obschon neben ihm auch Gluck, César

Franck und der Russe Strawinski auf dem Programm standen. Was nun das Werk an sich betrifft, so wird man allerdings Pierné zugeben müssen, daß es für die Entstehungszeit von 1883 und für das damalige Alter des Komponisten, namentlich was die Harmonisierung und die Instrumentierung betrifft, eine bemerkenswerte Leistung ist, aber sich im Geiste und in der Anlage nicht wesentlich von anderer orientalisierender Musik jener Zeit unterscheidet und daneben den Einfluß Wagners auch nicht verleugnet. Der effektvolle, aber viel zu lange Einzug des Pharaos in Theben, womit das Stück schließt, weist in verdächtiger Weise nach Wagners Nürnberg. Dieser Pharaos ist kein Ahne, sondern ein Enkel der Meistersinger, und das kleine Sopran solo ohne Worte im ersten Teil erinnert an die um zwei Jahre ältere Tempelszene in Massenets „Herodias“. Von verwegener Originalität ist freilich das schroffe einsetzende mißtönende Bläserquartett, das die Geier der Wüste darstellen soll, deren Geschrei allein die schwüle Ruhe vor dem Königspalast in Theben stört. Kaum war der letzte Ton des Orchesters verklungen, so brach ein wahrer Sturm des Beifalls los, der nach einiger Zeit dem hundertstimmigen Rufe Fa-nel-li Platz machte. Pierné konnte dieser Szene nur dadurch ein Ende machen, daß er fast mit Gewalt den bescheidenen Tonsetzer auf das Orchesterpodium führte, wo er in einem abgetragenen Gehrock eine linkische Verbeugung machte. Endlich konnte trotzdem die Sängerin Chenal die große Arie aus Glucks „Armide“ beginnen, und es gereicht ihr nicht zur geringen Ehre, daß nach dem unglaublichen Orkan der Begeisterung für Fanelli auch noch unzweideutiger Beifall für sie übrig blieb. In einem früheren Konzert hat übrigens Pierné auch eine durchaus ernatzunehmende neue Symphonie in c-moll von André Gédalge auführen lassen, die namentlich im ersten und letzten Satze einen kräftigen Rhythmiker und Kontrapunktisten verrät, während das einschmeichelnde Adagio bald an Beethoven, bald an Schumann anklängt. — Auch Chevillard führte dem Publikum des Konzertes Lamoureux eine große neue Symphonie und zwar von Fernand Le Borne vor, die nicht ohne Verdienst ist. Le Borne hat freilich das Unglück, daß man ihn als Symphoniker preist, wenn er eine Oper schreibt, und seine Eigenschaften als Dramatiker rühmt, wenn er ein Instrumentalwerk im Konzert hören läßt. Ein unstetes, aufgeregtes Wesen ist auch dieser neuen Symphonie eigen und läßt den Zuhörer nur selten zu ruhigem Genuß gelangen. — Daneben wetteiferten Chevillard und Pierné in der Vorführung großer Wagnersänger. Im Chatelet triumphierte Frau Kaschowska noch einmal in der Schlußszene der „Götterdämmerung“ und in der Arie des „Fidelio“, und im Saale Gaveau machte van Rooy viel größeren Eindruck als Holländer, Hans Sachs und Wotan, denn als Mendelssohns „Paulus“, dessen Sanftmut er nicht ganz gerecht wurde. — Nachdem Pierné den gänzlich unbekannten Fanelli aus dreißigjährigem Dunkel hervorgezogen hatte, durfte er um so eher an sich selbst denken, für ein neues Werk seiner Feder das ganze Programm des Konzerts Colonne in Anspruch zu nehmen, und dazu zehn Gesangssolisten, einen Chor und einen Kinderchor aufbieten. Nach dem Belgier Tinel, dessen

Oratorium über den heiligen Franziskus auch in Deutschland großen Anklang gefunden hat, unternahm es Pierné, der schon in seinem „Kinderkreuzzug“ und seinen „Kindern in Bethlehem“ seine Begabung für das Oratorienfach glänzend bekundet hatte, dem gleichen Gegenstand nahezutreten. Sein Textdichter Nigond und er selbst haben freilich ihre Aufgabe etwas anders gefaßt als Tinel. Das geht schon aus dem Titel „Les Fioretti de Saint-François“ hervor. Mit dieser Hinweisung auf die dichterische Naturbetrachtung des Franziskus von Assisi erklären sie schon, daß sie namentlich die pittoreske Seite dieser eigentümlichen Heiligenlaufbahn ausbeuten wollten. Und das ist ihnen auch sehr gut gelungen, wenn auch das Ganze auf diese Art eine gewisse Zerfahrenheit erhalten hat und keine Einheit des Stils zustande gekommen ist. Der Heilige, der eine rührende Bescheidenheit zeigt in seinem Zwiegesang mit der Armut, in der Tröstung des Aussätzigen, im Verkehr mit der heiligen Klara, entwickelt plötzlich die unangenehmsten Eigenschaften des dröhnenden Heldenentors, um den berühmten Hymnus an die Sonne vorzutragen. Im Verkehr mit den Vögeln des Himmels ist er zwar natürlicher, aber die Vögel werden durch einen Kinderchor dargestellt, der von den kleinen Sängern Ungebührliches verlangt, so daß die Falschsingerei hier fast zur Regel wurde. In einem Interview hat Pierné zum voraus erklärt, daß er für den Erfolg seines Franziskus weder auf Paris noch auf die französische Provinz rechne, sondern nur auf das Ausland, wo es allein gut geschulte große Dilettantenchöre gebe, die nur aus Liebe zur Kunst und nicht für Geld singen. Es ist aber zu fürchten, daß das Werk Tinels, dessen religiöser Charakter viel ausgeprägter ist und das weder einen Kinderchor, noch zehn geübte Gesangssolisten verlangt, ihm dabei in die Quere kommen wird. — Die Gesellschaft alter Instrumente, die Henry Casadesus gegründet hat, begann in interessanter Weise eine Serie von drei Konzerten. Der Gründer selbst spielt die ungefähr der Bratsche entsprechende Viola d'amore, sein Bruder Marcel die Viola da gamba und für den Quinton, das Vorbild der Geige, hatten sie diesmal mit gutem Erfolge Maurice Hewitt zugezogen. Das zugehörige Spinett wurde von Regina Patorni gespielt. So kamen historisch getreue Ausführungen von Desmarests, Destouches, Niccolini und Benincori zustande, die es verdienen, einen Moment der Vergessenheit entrissen zu werden. — Es fehlte in Paris weniger als je an ausgezeichneten Virtuosenkonzerten bekannter und unbekannter Klavierspieler, aber im allgemeinen fiel es auf, wie schlecht ihre Konzerte besucht waren. Das gilt selbst von so berühmten Leuten wie Emil Sauer, Frederic Lamond, Gottfried Galston und Emil Frey, der in den letzten Jahren erstaunliche Fortschritte gemacht hat. Unter den Geigern ragte namentlich das ehemalige Wunderkind Mischa Elman hervor, aber das Publikum zeigte mehr Eifer für Jan ten Have, einen der besten Schüler von Ysaye, der sich freilich auch der Unterstützung der hervorragenden englischen Liedersängerin Julia Hostater erfreute. Als Geigerinnen von Talent sind zu nennen Yvonne Astruc, Fräulein Debaets-Iwanowska, Madeleine Siza, Anto-

nietta Chialchia, als Bratschistin Lili Schreiber, und auch der italienische Geiger Calascione machte einen guten Eindruck. — Neben dem Liederabend von Julia Hostater, der zugleich der deutschen Romantik, den Engländern des 18. Jahrhunderts und den modernen Franzosen zugute kam, sind auch die zwei Konzerte zu erwähnen, die Elise Kutscherra ausschließlich Schubert und Schumann widmete. Der Pianist Victor Staub brachte eine willkommene Abwechslung, beobachtete aber ebenfalls die Regel, am gleichen Abend nur einen Komponisten zur Geltung zu bringen, die sehr viel für sich hat.

Felix Vogt

TSINGTAU (Kiautschou): Das musikalische Leben des verflochtenen Winters wird charakterisiert durch das völlige Fehlen von Orchesterkonzerten infolge der Abwesenheit des Dirigenten der Bataillonskapelle, Musikmeister O. K. Wille, der sich zurzeit auf einem wohlverdienten Europaaufenthalt befindet. Am Totensonntag brachte der Gemischte Chor unter Leitung des Unterzeichneten mit Orgelbegleitung die vom Meister selbst herrührenden Sätze des Requiems von Mozart zu Gehör. Die Damen Résillot und Biermann, sowie die Herren Hammer und Bock hatten die Soli übernommen. An der Orgel wirkte Organist Willy Werner, der am 22. Dezember einen kleinen, aber aufmerksamen Hörerkreis durch ein trefflich durchgeführtes Orgelkonzert mit Bachschen Kompositionen erfreute. Frau Résillot trug zwei Arien („Ich will dir mein Herz schenken“ und „Mein gläubiges Herz“) vor, und der Sologeiger der Kapelle J. Stranzinger bewies durch die Wiedergabe der Chaconne und der Air auf der G-Saite erfreuliche Fortschritte. — Im neuen Jahre eröffnete der Verein für Kunst und Wissenschaft den Reigen mit dem XV. Vereinskonzert. Programm: Chöre aus „Ossian“ von Brahms (der schöne sechsstimmige Grabgesang Darthulas und „Gesang auf Fingal“ für Frauenchor mit zwei Hörnern und Klavier — statt der Harfe) und Schumann („Das Schifflein“ — mit Flöte und Horn) und „Der Schmied“; Klaviersoli von Grieg und Sinding (Signe Mohr); Lieder aus den interessanten Chansons de Miarka des modernen französischen Komponisten Alex. Georges (Frau Résillot), Andante aus Mendelssohns Violinkonzert (Frau Eckhard); im zweiten Teil: Bruchstücke (Zigeunerlied, Duett und Lied des Torero) aus „Carmen“. Das hiesige Publikum bringt derartigen, vom künstlerischen Standpunkt aus nicht ganz einwandfreien Programmen mehr Interesse entgegen als größeren Werken oder einheitlichen Vortragsabenden.

Dr. Georg Crusen

WIEN: Gustav Mahlers „Achte Symphonie“, in einer ganz wunderbaren, beflügelten, unablassenden Ekstase gesteigerten Aufführung unter Bruno Walter mit der Wiener Singakademie, dem Philharmonischen Chor, dem Verein der Eisenbahnbeamten, dem Knabenchor „Mariahilf“ und den herrlichen solistischen Leistungen Gertrude Förstels, Martha Winternitz-Dordas (die beiden Soprane sind einfach ein Wunder!), Madame Cahiers, Franz Steiners, Georg Maikls und Richard Mayrs. Die Leser der „Musik“ sind aus Berichten über die Münchener, die Leipziger

und die Frankfurter Aufführung über das Werk selbst unterrichtet; es sei also bloß von der unerhörten, kaum jemals zuvor erlebten zwingenden und hinreißenden Wirkung gesprochen, die von dieser überwältigenden Schöpfung immer und immer wieder ausgeht, und die sie auch diesmal geübt hat. Es gibt nicht viele Werke, bei denen man derart das Gefühl hat: die tausend Menschen, die da oben sangen und spielten, sind reinere und bessere Menschen geworden; nicht viele, die diese Gewalt der Entdeckung haben, die derart unwiderstehlich in die Seele greifen, auf ferne Höhen tragen, die in keinem Augenblick zur Selbstbesinnung und zum Gefühl der Wiederkehr des Alltags kommen lassen. Mag sein daß Einzelheiten schwächer geraten sind; man merkt es nicht. Wird darüber hinweggetragen und kümmert sich nicht darum, ob der eine oder der andere Ziegel dieses mächtvoll aufgetürmten Baus minderwertig ist. Von dem ersten brausenden Anruf an den Creator spiritus bis zum Verhalten des Chorus mysticus weiß man nichts mehr von sich selbst, ist davon geflogen, auf einen anderen Stern versetzt. Das klingt maßlos und übertrieben, und ist es vielleicht auch; aber diese Empfindung haben Tausende geteilt. Es ist die gleiche, die bei den Chören der „Matthäuspension“ überwältigt, bei der Neunten, beim „Tristan“, bei der Missa. Und selbst wenn ein Irrtum über den Wert des Werkes möglich wäre: diese Empfindung ist das Wesentliche; dieser Zustand des Außersichversetztseins, des Hinweggetragenseins über alles Skurrile des gemeinen Lebens ist das Höchste, was Kunst bewirken kann. Seltsam genug, daß die wenigen, die anders empfanden und denen das Werk nur die exzentrische und überladene Äußerung eines geistreichen, aber unproduktiven Tondichters bedeutet, gerade unter den Musikern zu finden waren. Seltsam, weil sich das gleiche immer wiederholt: daß das Werk eines Großen immer zuerst von den engeren Kunstgenossen abgelehnt und von Künstlern anderer Art zuerst verstanden worden ist: Beethoven von E. T. A. Hoffmann, Wagner fast nur von Dichtern und Malern, Böcklin wieder auch nur von Poeten. Mit Mahler scheint es ebenso zu gehen. Aber es hat keinen Sinn, ungeduldig zu werden; das Kennzeichen des Großen ist, daß es Zeit hat. Und daß hier ein Großes ist, das vielen von uns erst den Sinn unseres Lebens gegeben hat, — diese Sicherheit werden auch die Zünftigen nicht fortschelten können. — Novitäten: Rogers Chor „Die Nonnen“ und Granville Bantock's „Omar Khayyam“ im Gesellschaftskonzert. Rogers Werk ganz anders als seine bisherigen, ohne seine verzackte rhythmische Polyphonie, weniger „pointillistisch“, mit breitem Pinsel in leuchtenden Farben gemalt, auf seinem Höhepunkt („und aus seinem goldenen Rahmen tritt der Herr“) von strahlender Klangsönheit und reichem, sattem Glanz: Murillo in Tönen. Bantock's „Omar Khayyam“ dagegen einer der wunderlichsten Irrtümer der letzten Jahre. Diese zahllosen halb abstrakten, halb weinseligen Vierzeiler zu komponieren und in ein Chorwerk zu fassen, das doch von vornherein dem Fluch des Mosaik verfallen sein mußte, und dessen dichterische Grundlage der Musik so wenig zu geben

hatte, als wenn es einem einfele, aus Goethes „Zahmen Xenien“ ein Konzertoratorium zu machen. Ein paar hübsche orientalische Farbenflecke, ein paar artig aparte, lustig hinschwätzende Chöre, ein paar zärtliche lyrische Stellen und der vornehme, wenn auch ein wenig blasse Gesang von Flore Kalbeck und Rudolf Ritter haben über die Öde dieser musikalischen arabisch-persischen Werke hinweggetragen. Eine wohlerzogene, in modernster Gentlemantoilette auftretende Symphonie von Elgar im Konzertverein, Schrekers geistreiche, heiter und phantastisch bewegte und glänzend aufgebaute, leider unklar aufgeführte „Phantastische Ouvertüre“ beim Tonkünstler-Orchester. Eine technisch vollkommene, von einigen auffallend gewählten Einfällen durchsetzte, gewissenhaft gefügte und tadellos klingende, aber doch gar nichts von einer eigenen Innenwelt erzählende Symphonie von Ewald Straesser in den Philharmonischen Konzerten, die mit einer unglaublich gleichgültigen, unflektirten, farblosen und ohne innern Anteil heruntergespielten „Eroica“ unter Weingartner schlossen, dem man den Beethovenapostel immer weniger zu glauben vermag. — Einige neue Künstler: die Schwestern Harrison, die Geigerin May und die Cellistin Beatrice, beides noble Musikerinnen die pur sang — nur in der Wahl ihrer Konzertkadenzen etwas zu „englisch“ —, voll Kraft, Vornehmheit und mitschwingender Energie im Vortrag und in dem männlich besetzten Ton, in dem ihre Instrumente singen.

Ella Kunwald, eine Sängerin von einer solchen Intensität der Empfindung, daß jedes Lied sie in einen Trance zu versetzen scheint, in dem sie dann aber in fast traumwandlerischer Hellsichtigkeit und Hellhörigkeit das Rechte trifft, bis in die geheimsten Absichten der Tondichter; und die nur, eben durch ihre überfeinerte, ja manchmal vielleicht überreizte Empfänglichkeit und deren Ausdruck hie und da etwas forciert wirkt. Margarete Löwe, eine Jüngerin des idealen Meisters Messchaert, sehr geschmackvoll und sicher, sehr energisch und klug, und nur manchmal, besonders in Brahms' Gesängen ein wenig kühl. Emmy Heim (die neben den immer wieder verlangten Schuberts, Brahms und Wolf ein paar entzückend geistreiche und mutwillige Kinderlieder — oder besser gesagt Kinderszenen, wirklich gespielte Szenen — von Moussorgski sang), die begabteste unter den jungen Wiener Sängern — so wie Flore Kalbeck die wärmste und schlichteste ist, aber noch viel mehr Herrschaft über ihre Mittel bedarf, voll glühender Ausdruckskraft, in jedem Lied ein Erlebnis und Bekenntnis findend, aus innigster Seele heraus gestaltend: sie braucht nur etwas mehr Distanz zu den Werken, um vollendet zu wirken. — Und Kompositionsabende (Stöhr, Arbter, Mittler, Wellesz, Mayer usw.), über die noch ein Wort zu sagen sein wird ... und Klavierabende ... und Liederabende ... und Kammermusik-Abende: Veni, destructor concertorum!

Richard Specht

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Luca della Robbia war „ein Bildner in Ton, wie die Welt keinen größeren gekannt hat“. So charakterisiert ihn Jakob Burckhardt. Die weltberühmte Orgelbalustrade ist des Meisters frühestes beglaubigtes Werk. Sie wurde 1431 bestellt, 1437 vollendet und 1438 im Dom von Florenz aufgestellt, befindet sich jetzt aber im Museo dell Opera neben dem Dom. Diese Empore zeigt singende, tanzende und musizierende Knaben und Mädchen verschiedenen Alters. Fünf dieser entzückenden Gruppen geben wir hier wieder. „Nirgends tritt uns das 15. Jahrhundert anmutreicher und naiver entgegen als hier; es ist keine schöne naive Stellung und Gebärde im Kinder- und Jugendleben, die hier nicht verewigt wäre. Manche Motive sind auch plastisch von vollendeter Schönheit.“

Um eine Vorstellung davon zu geben, wie auch die großen Maler der Renaissance die Musik in das Madonnenbild hineinzubeziehen verstanden, fügen wir eine Nachbildung des großartigsten Altargemäldes von Giovanni Bellini an, das in San Zaccaria in Venedig aufbewahrt wird. Zu Füßen der thronenden Madonna sitzt ein musizierender Engel. Die wundervolle Figur ist nicht nur der Sammelpunkt der vielen melodischen Linien dieses Meistergebildes, sondern auch ein wichtiger Konstruktionsfaktor. Nächste dem Heiland beansprucht er das Hauptinteresse des Beschauers.

Die Eine Seite aus der Urschrift der „Lohengrin“-Dichtung dient zur Illustration des Kappschens Aufsatzes über dieses einzige Dokument.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE SINGENDEN KNABEN
Relief von Luca della Robbia

U of M





TANZENDE UND MUSIZIERENDE KINDER
Relief von Luca della Robbia



XI

14



TANZENDE UND MUSIZIERENDE KINDER
Relief von Luca della Robbia



XI 14



TANZENDE UND MUSIZIERENDE ENGEL
Relief von Luca della Robbia



XI 14



TANZENDE UND MUSIZIERENDE KINDER
Relief von Luca della Robbia



XI 14

U of M



THRONENDE MADONNA
Gemälde von Giovanni Bellini

UoM



M70U

[illegible][illegible]

the Museum! the Museum!
I'll wait for you here until
a Pangeran / Pangeran send
Diponegoro and his Marquis the Queen!
E.C.N.

1. Quelle der gesellschaftlichen Bewegung
 2. war die Laugen in dem Jahre 1848
 3. entstand in dem Jahre 1848
 4. Laugen

[illegible]

! Wir sind nicht in der Lage zu sein!
Hochachtungsvoll - 18.11.1911
P. 18.11.1911! Mein sehr lieber Herr

[illegible]

~~I am not at all
satisfied with the
work of the
committee.~~

211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527
 528
 529
 530
 531
 532
 533
 534
 535
 536
 537
 538
 539
 540
 541
 542
 543
 544
 545
 546
 547
 548
 549
 550
 551
 552
 553
 554
 555
 556
 557
 558
 559
 560
 561
 562
 563
 564
 565
 566
 567
 568
 569
 570
 571
 572
 573
 574
 575
 576
 577
 578
 579
 580
 581
 582
 583
 584
 585
 586
 587
 588
 589
 590
 591
 592
 593
 594
 595
 596
 597
 598
 599
 600
 601
 602
 603
 604
 605
 606
 607
 608
 609
 610
 611
 612
 613
 614
 615
 616
 617
 618
 619
 620
 621
 622
 623
 624
 625
 626
 627
 628
 629
 630
 631
 632
 633
 634
 635
 636
 637
 638
 639
 640
 641
 642
 643
 644
 645
 646
 647
 648
 649
 650
 651
 652
 653
 654
 655
 656
 657
 658
 659
 660
 661
 662
 663
 664
 665
 666
 667
 668
 669
 670
 671
 672
 673
 674
 675
 676
 677
 678
 679
 680
 681
 682
 683
 684
 685
 686
 687
 688
 689
 690
 691
 692
 693
 694
 695
 696
 697
 698
 699
 700
 701
 702
 703
 704
 705
 706
 707
 708
 709
 710
 711
 712
 713
 714
 715
 716
 717
 718
 719
 720
 721
 722

[illegible][illegible]

Schomburgk, Hermann, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569,

[illegible][illegible]

~~Dear Mother~~
 Dear Mother I am sorry I have not
 written to you for some time. I am
 well and hope you are the same.
 I am still in the same place.
 I am still in the same place.
 I am still in the same place.

DIE MUSIK



HEFT 15

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
11. JAHRG. MAI

1912

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Im Anfang war der Rhythmus.

Hans von Bülow

INHALT DES 1. MAI-HEFTES

DR. FRANZ BACHMANN: Jaques-Dalcroze und seine Bestrebungen. Eine Kulturstudie

DR. FRITZ STEIN: Zur Neugründung des studentischen Collegium musicum in Jena (13. Februar 1912)

OTTO ERICH DEUTSCH: Schuberts „Rosamunde“. Mit unbekannten Briefen

DR. FELIX GOTTHELF: Beethoven-Retouchen — und kein Ende!

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Zeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Hermann Wetzel, Ernst Rychnovsky, Max Burkhardt, Max Steinitzer, Arno Nadel, F. A. Geißler, Jenö Kerntler, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Wilhelm Altmann

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Braunschweig, Bremen, Brüssel, Darmstadt, Dresden, Edinburgh, Freiberg i. S., Graz, Halle, Hannover, Johannesburg, Karlsruhe, Köln, Leipzig, Mainz, Moskau, Nürnberg, Osnabrück, Prag, Schwerin, Stuttgart, Weimar

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Zwei Illustrationen zu der Studie über Jaques-Dalcroze: Die Tanzenden; Motiv aus den plastischen Gruppenübungen; Fünf Illustrationen zu dem Artikel „Zur Neugründung des studentischen Collegium musicum in Jena“: Das alte studentische Collegium musicum Jenense in seinem Übungslokal in der Rose (um 1744); Das alte studentische Collegium musicum zu Jena, vor einem Hause der Johannisstraße (heutige Rassmannsche Buchhandlung) ein solennes Vivat bringend (um 1744); Tanzstunde; Studentenaufmarsch auf dem Markte; Fackelzug am Kreuz; Das Anton Bruckner-Denkmal in Wien von Josef Tautenhayn; Lina Ramann

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinsbände à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

JAQUES-DALCROZE UND SEINE BESTREBUNGEN

EINE KULTURSTUDIE VON DR. FRANZ BACHMANN-DRESDEN

Die Arbeiten von Jaques-Dalcroze sind für uns heute ein vollkommenes Novum, ein Neuland, das wohl vorhanden war, in der Natur der Dinge ruhend, das aber entdeckt werden mußte. Das, was der eine davon gelesen oder gesehen hat, verleitet ihn vielleicht infolge der Überfülle der Eindrücke, denen der moderne Mensch durch die täglichen Neuerscheinungen auf allen Gebieten ausgesetzt ist, sich zunächst zurückhaltend, abwartend, skeptisch dagegen zu zeigen. Ein anderer erhielt bei Gelegenheit einer Aufführung einen so nachhaltigen Eindruck von dem Geschauten und Erfahrenen, daß darüber Gedanken und Empfindungen seltener Art in ihm aufstiegen und er sich fragte: Was ist's mit diesem Spiel von Formen? Es scheint Spiel und ist doch ein tiefer Ernst, und ein weites Ziel tritt aus dem Spiel entgegen!

In einfacher Weise nennt Jaques-Dalcroze seine Arbeit eine Methode, — zunächst für musikalische Bedürfnisse gefunden, um die Schüler zu klarem musikalischen Vorstellen und zu deutlichem Tonempfinden zu erziehen, um die Darstellungsfähigkeit, Improvisation und Komposition zu läutern und zu steigern. Aber aus der Methode ist mit und in der Arbeit ein Prinzip herausgewachsen, das über die speziellen Unterrichtsgegenstände, mit denen sich die Methode beschäftigt, hinausweist und neue künstlerische und Lebens-Formen ahnen läßt.

Jaques-Dalcroze begann seine Arbeit als Lehrer der Harmonie am Konservatorium in Genf. In seinem Unterricht gewann er bald die Überzeugung, daß die Weise, musikalisch-theoretische Kenntnisse den Schülern zu übermitteln, dem Wesen der Kunst in der Musik sehr fern stehe, daß sie den Schülern die Aufgabe direkt wegen ihrer Unnatur erschwere. Er sah, daß die Musik, die ihrer inneren Natur nach Bewegung und Ausdruck ist, ihrem ganzen Wesen zuwider schematisch formal äußerlich behandelt würde, und daß die musikalisch-theoretische Erziehung nur in seltenen Fällen ein wertvolles Resultat erzielte. Jaques-Dalcroze fühlte zu deutlich, daß die Musik und die musikalische Bildung am allerwenigsten eine rein theoretisch-technische und äußere Behandlung vertrage, wenn sie nicht erstarren und das Mechanisch-Virtuosenhafte und das zum Schein-Verstandene an Stelle lebendig empfundener Kunst treten sollte. Aber wie hier Wandel schaffen und warum? Findet nicht, wer ein Meister werden will und das Zeug dazu in sich trägt, zuletzt doch seinen Weg trotz aller theoretischen Mißhandlungen! Und die übrigen? Was liegt daran, wenn sie in ihrer musikalischen Bildung nicht eine Quinte von einer Quarte,

nicht die Tonarten, geschweige denn harmonische Wechsel unterscheiden, musikalische Werte verfolgen, hören, empfinden und wiedergeben können!

Doch das Problem ließ Jaques-Dalcroze nicht ruhen. Der Lehrer, der Künstler, der Mensch in ihm trieb ihn nachzusinnen und einen Weg zu finden, der zum Erfolge führt und die angewandten Mühen rechtfertigt.

Da wurde ihm ein genialer Gedanke, — eine alte, vergessene Weisheit, — einfach, zu einfach und natürlich, daß sie der Verstand übersah: Soll die musikalische Kunst, soll der Ton sein Ziel finden, so gilt es, daß die Schwingungen der Psyche, die in den musikalischen Bewegungen erklingen, den Körper zum Mitschwingen bringen und in dem Körper den ersten Resonanzboden finden, der ihnen der allernächste und allernatürlichste ist. Einfacher ausgedrückt: Seele, Musik, Körper gehören zusammen. Eine uralte Weisheit, nur daß sie eben verloren gegangen oder unbeachtet beiseite gestellt ist. Die Urvölker kannten jene —, sie hatten keine andere Musik als diejenige, welche die Bewegungen des Körpers begleitete. Platos Ideal der Erziehung durch die Musik war eine Erziehung zugleich in der Palaestra. Spärliche Reste der Einheit haben wir zurückbehalten im Tanz und im Militärmarsch.

Der Gedanke von der Harmonie der Schwingungen der Seele und des Körpers durch die Musik ist von weittragender Bedeutung. Sein Inhalt ergibt sich erst von Stufe zu Stufe. Ich bin überzeugt, daß Jaques-Dalcroze sich ihn erst nach und nach zu eigen gemacht hat. „Er ging aus eine Eselin zu suchen und fand ein Königreich.“

Die ersten Versuche in dieser Richtung, Körper, Seele, Musik zu verbinden, waren deshalb zunächst äußerer und willkürlicher Art und standen ungefähr auf dem Niveau gymnastischer Übungen, zu denen Musik gemacht wird. Es war keine innere notwendige Korrespondenz. Aber er lernte an diesen Versuchen. Tastend, irrend, beobachtend ging er Schritt für Schritt weiter; ein stark ausgeprägtes Form- und Stil-Gefühl unterstützte ihn und ließ ihn instinktiv das Unharmonische, das Fehlerhafte eines Versuches erkennen, bevor er sich auf Abwege damit verirrte. In den solfège-Übungen ließ er zum Gesang den Takt mit der Hand schlagen. Er entdeckte, daß die Schüler mit dieser geordneten Anteilnahme eines körperlichen Organs ein lebhafteres Interesse an den Übungen nahmen und jene leichter vonstatten gingen, präziser und freier wurden. Vom Taktschlagen mit der Hand kam er auf den Gedanken, auch die Füße teilnehmen zu lassen; er übertrug ihnen die Aufgabe, den Rhythmus des Taktes oder eines Motivs im Takte auszuführen. Er nannte dies „faire les pas“. Damit fand er den realen Grundgedanken seiner Arbeit; — die erste Meile seines Weges hatte er zurückgelegt. Der Rhythmus als Kardinalpunkt war für ihn gewonnen!





Was ist Rhythmus? Die die in der Zeit verlaufenden Bewegungen ord-

nende und charakteristisch gestaltende Kraft! Wie die Natur, so ist auch der Mensch in steter Bewegung. Für uns kommen jedoch nur solche Bewegungen in Betracht, die uns bewußt fühlbar werden. Ohne Bewegung würden wir uns im Zustande des Todes befinden; ohne geordnete Bewegung sind wir im Zustande des persönlichen Chaos der Disharmonie. Wir reden von Bewegungen des Willens, des Geistes, der Seele, des Körpers, von denen die einen die anderen mehr oder weniger hervorrufen oder beeinflussen.

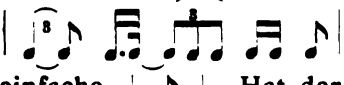

Die seelischen Bewegungen werden durch Lust- und Unlust-Gefühle, die den Barometerstand unseres Geisteslebens verraten, in ihrem Auf und Nieder bestimmt. Sie können für sich verlaufen und finden, in eine musikalische Kunst übersetzt, ihren analogen Ausdruck in der absoluten Musik. Letztere erscheint aber erst möglich nach einer langen individuellen seelischen Kultur, in der das Körperliche zurückgetreten ist. Am Anfang erweckten seelische Bewegungen körperliche und umgekehrt; aus und mit diesen einheitlichen Bewegungen entstand der Ton, und wenn die ordnende Kraft sich dieser Bewegungen und ihres tönenden Ausdrucks bemächtigte, — das Motiv, die Melodie, das Volkslied, der Tanz. Dieses Einheitsverhältnis von Körper- und Seelen-Schwingungen ist eigentlich nie verloren gegangen; es bildet auch heute noch die Grundlage der dramatischen Musik. Aber das Bewußtsein der Einheitlichkeit, des harmonischen Verhältnisses des einen zum andern ist geschwunden, was schon durch die eine Tatsache erklärt ist, daß wir eine dramatische Musik auf symphonischer Grundlage haben.

Die Arbeit von Jaques-Dalcroze weckt das Bewußtsein dieses Grundverhältnisses wieder und schafft Einheit durch den Rhythmus.

Um demjenigen, der den Gedanken von Jaques-Dalcroze und seiner Arbeit fern steht, einen Begriff von dem zu geben, um was es sich handelt, will ich es im folgenden kurz zu präzisieren suchen. Ich bitte, mir in eine Unterrichtsstunde zu folgen; es werden 6—8jährige Kinder im zweiten Jahrgang unterwiesen. Die kleine Schar steht im Kreise, mit einem Trikothemdchen leicht bekleidet, barfuß im Übungssaal. Der Lehrer beginnt ein Stück im $\frac{3}{4}$ Takt vorzuspielen; er fragt nicht, welche Taktart es sei. Nach ein paar Augenblicken wissen es die Kinder schon selbst, und auf das Zeichen: „Hop“ bewegen sie sich, im Takte fortschreitend. Mit den Armen geben sie den Takt an: — die Hauptzeit, indem sie kräftig die Arme nach unten werfen, — dann die zweite Nebenzeit: seitwärts, die dritte Nebenzeit — aufwärts. (Wenn $\frac{1}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$ usw. Takte sind, so werden die übrigen Nebenzeiten durch Strecken der Arme nach vorwärts und besondere Bewegungen der Hände dabei ausgedrückt). Dieses Taktschlagen wird stets ausgeführt während jeder Darstellung. Die Füße haben nun die Aufgabe, den Rhythmus zu markieren. Ist Rhythmus

und Takt gleich, gehen Hände und Füße natürlich in gleichen Bewegungen; sobald aber der Rhythmus den Takt variiert, variiert auch die Bewegung der Füße von den Bewegungen der Hände. So läßt die rhythmische Form , die an Stelle des zweiten Viertel zwei Achtel hat, auch an Stelle des gleichen Schrittes, der dem Viertel entsprach, zwei kürzere Bewegungen mit den Füßen machen; die Form  würde auf die vier Achtel vier Bewegungen machen. Die rhythmische Form  wird ausgeführt mit dem Verweilen auf dem rechten Fuße, soviel Zeit als die punktierte Note verlangt, während  dann eine verkürzte Bewegung zeigt. Wenn der Rhythmus wechselt, wird dies den Kindern nicht erst gesagt, sondern den Kindern muß es selbst bewußt werden, und sie führen dann den Wechsel sofort aus. Auch den Taktwechsel müssen sie selbst finden und darstellen; der Lehrer geht aus dem $\frac{3}{4}$ in den $\frac{4}{4}$, in den $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$ Takt über, und sofort korrespondieren die Arm-bewegungen der Kinder. Nachdem eine rhythmische Übung verstanden ist, müssen die Kinder an der Tafel den Rhythmus selbst aufzeichnen. Ein anderes Mal zeichnet der Lehrer einen Rhythmus an, und die Schüler haben die Aufgabe, ihn auszuführen. —

Wer diese einfachsten Übungen verstanden hat, dem wird das Prinzip klar werden, das der rhythmischen Gymnastik zugrunde liegt: — Die Einheitlichkeit und das harmonische Verhältnis der musikalischen, seelisch-körperlichen Bewegungen. — Aus den einfachen Übungen geht es nun weiter zu immer zusammengesetzteren. Die Phantasie eines Musikers kommt kaum je zu einer solchen Fülle von rhythmischen Kombinationen, wie sie hier unter Anspruchnahme aller Kräfte der Aufmerksamkeit und des Gedächtnisses ausgeführt werden. Ein Rhythmus wie z. B.

 wird zuletzt ebenso leicht dargestellt als der einfache . Hat der Schüler ihn sicher im Gefühle und im Körper, so wird er erweitert, oder es tritt ein Kontra-Rhythmus als Kontrapunkt dazu. In diesem Falle werden die Hände vom Taktschlagen dispensiert; — der erste Schritt markiert mit einem kräftigen Auftritt die Hauptzeit allein, und die Hände übernehmen, ineinander klatschend, den Kontra-Rhythmus. Wenn also zu dem obigen Rhythmus ein zweiter träte, wie:



so würden die Hände den unteren Rhythmus angeben. Eine derartige Aufgabe verlangt aber schon eine zweijährige Schulung der Erwachsenen. Der nicht

Geübte würde nicht imstande sein, auch nur zwei Viertel der obigen Aufgabe im Rhythmus und Kontra-Rhythmus auszuführen. Wenn Rhythmus und Kontra-Rhythmus genügend stark im Gefühle und in den Händen und Beinen sind, so läßt der Lehrer plötzlich wechseln, und auf das Zeichen: „Hop“ übernehmen im Wechsel die Beine den Rhythmus der Hände und die Hände den der Beine. Eine vortreffliche Leistung! Indessen die Übung erweitert sich noch. Zu dem Rhythmus und Kontra-Rhythmus gesellt sich ein dritter und schließlich noch ein vierter. In diesem Falle wird der zweite durch Bewegungen der linken, der dritte durch solche der rechten Hand oder umgekehrt hervorgebracht, und den vierten Rhythmus übernimmt dann die Stimme. Was in Klavierfugen oft die Finger allein und mehr technisch leisten, führt hier der ganze Mensch aus. Es ist ganz selbstverständlich, daß damit dem rhythmischen und musikalischen Empfinden in umfassender Weise gedient ist. —

Ich füge zu diesem Abschnitt noch einige Bemerkungen bei: Die Synthese des Körperlichen und Seelischen durch eine bestimmte Musik ist zunächst eine künstliche und hat den Charakter einer Hypothese. Aber aus der Hypothese gelangt man zur These. Die körperlichen und seelischen Bewegungen werden durch kein Mittel und keine Kunst auf ein so einheitliches Maß gebracht wie durch die Musik, die ein Kind beider ist. Indem nun die körperlichen und seelischen Bewegungen unter den Einfluß einer rhythmisch bestimmten Musik gestellt werden, erhalten diese Bewegungen selbst Maß und Gewicht; — sie werden auf einen Generalnenner gebracht. Die Bewegungen des Menschen bedürfen eines Generalnenners; das ist die ihn leitende oberste Idee, oder körperliche und seelische und sonstige Bewegungen laufen nebeneinander her wie in der modernen Kultur und erzeugen das Bild des Formlosen, des Stillosen, des Disharmonischen. Durch die Musik und ihren Rhythmus wird nun in dem Körper und der Seele überhaupt erst wieder ein einheitliches Stil- und Form-Gefühl geweckt, bis der Mensch zu sich selbst, zu seinem eigenen großen Rhythmus gelangt und damit eine ungeheure Steigerung seines Lebensgefühls und seines Ausdrucksvermögens erlangt. — Bewegungen und Rhythmus sind korrelate Begriffe in unserer Bildung. Bewegungen drängen nach Ordnung und Beherrschung. Das Wesen des Chaos ist ungeordnete Bewegung. Im Chaos ist kein Rhythmus. Die Weltbildung, die Kultur des großen Ganzen wie des einzelnen Menschen beginnt mit der Ordnung aller Bewegungen durch Rhythmus. Die rhythmisch geordneten Bewegungen schaffen dem Menschen das Gefühl der Freiheit, der Herrschaft, der Freude. Wenn Arbeiter ihre regelmäßigen Bewegungen (des Klopfens, Hämmerns, Ziehens, des Auf- und Niedersteigens usw.) durch den Rhythmus ordnen und diese so gestalteten Bewegungen dann mit einem musikalischen Motiv — wie es sich meist von

selbst einstellt — singend begleiten, so verlieren sie das Gefühl des Harten, des Dumpfen, der mechanischen Arbeit und gewinnen dafür das Gefühl, daß sie die Bewegung beherrschen, daß sie über derselben stehen. Rhythmus heißt so auch: Herrschaft.

Blicken wir von hier aus zurück auf die Arbeit von Jaques-Dalcroze und sein erstes Prinzip, so ist zunächst klar, daß mit dem Rhythmus der Schwerpunkt aus dem Reiche der Musik, wie sie heute verstanden wird, verlegt ist. War das die Absicht von Jaques-Dalcroze, da er neue Wege zur musikalischen Bildung suchte? Rhythmus, Musik, Seele sind nicht einfach identische Begriffe. Gewiß, es gibt keine Melodie ohne Rhythmus, wie es auch keinen musikalischen Rhythmus ohne Melodie gibt. Aber die Melodie geht mehr aus den seelischen Bewegungen hervor, der Rhythmus hat meines Erachtens hinsichtlich seines Ursprungs nichts mit diesen gemein, sondern er ist ordnender Gedanke, — wenn man sagen darf: das Männliche in der Musik, — der Wille. Diesem dient die Arbeit von Jaques-Dalcroze indirekt, wie es mir scheint.

Als zweiter Unterrichtsgegenstand kommt in den Bestrebungen von Jaques-Dalcroze das Solfeggieren in Betracht. — Es ist allgemein anerkannt, daß der musikalische Unterricht von heute am wenigsten das Gehör, — noch weniger die innere Tonempfindung, das innere Gehör berücksichtigt und entwickelt. Durch das Dominieren des Klaviers wird im Unterricht die Aufmerksamkeit von Anfang an auf Außermusikalisches, — auf Finger, Haltung der Hand, den Anschlag usw. gelenkt. Damit ist aber von vornherein die musikalische Bildung verschoben, wenn nicht für immer verdorben. Die innere Tonempfindung bleibt tot, und das Ohr lernt nicht Töne nach ihren Werten und Beziehungen zu hören und festzuhalten, daß sie auch mit Bewußtsein wiedergegeben werden können. Mit dem Zurücktreten des Singens und des Gesangsunterrichts für die Kirche, in Schule und Haus, mit der Vermaterialisierung des Volkslebens ist das musikalische Niveau im Volke als Ganzes in merklicher Weise gesunken. Es ist eine Klage aller Musiklehrer: das Volk hat keine Tonempfindung mehr, es kann nicht mehr singen, und aller musikalische Unterricht, besonders Klavierunterricht bleibt flach. Das Klavier, dessen fürchterlicher Mißbrauch nicht seinen Wert zerstört, hat bei der Möglichkeit, die es bietet, Töne hervorzubringen, ohne daß sich nur eine musikalische Faser im Hirn regt, — einfach durch Niederdrücken der Tasten —, die Tonempfindung und das Tonfinden ausgeschaltet, und nun wird Musik ohne Musik, ohne musikalisches Empfinden, durch Dressur der Finger gemacht.

Jaques-Dalcroze erfaßt das Übel an der Wurzel. Soll die Tonempfindung, die ein durchaus innerer Vorgang ist, geweckt und gepflegt werden, so muß eben eine eigene innere Tonvorstellung an Stelle der durch ein äußeres Instrument produzierten Tonvorstellungen treten. Das, was der

Druck des Fingers auf dem Instrument erzeugt, das soll der Mensch in sich selbst hervorbringen dadurch, daß er die Töne singt und sich vorstellt. Jaques-Dalcroze übernimmt das Solfeggieren im weitesten Umfange. Er beginnt bei den kleinsten Schülern mit den einfachsten Tonverbindungen, von Stufe zu Stufe in der Tonleiter fortschreitend. Die Kinder lernen die Ganz- und Halbtonschritte der Tonart und ihre Lage unterscheiden. Ist die erste Tonleiter gesichert, so sind alle gefunden; Jaques-Dalcroze läßt nun jede derselben singen, immer nach dem Grundschema do-re-mi-fa usw., wodurch er das kindliche Gedächtnis vor Ermüdung bewahrt.

Jeder gesungene Ton muß aber auch wirklich empfunden und vorgestellt werden. Wie erzielt Jaques-Dalcroze dies? Er läßt die Tonleiter laut singen; nach mi oder schon nach re läßt er die weiteren Schritte still empfinden bis vielleicht la und dann müssen die Kinder mit si laut wieder einsetzen. Diese lauten und stillen Übungen, das sog. Gedankensingen, gehen im strengsten Taktmaß vor sich, wodurch Präzision erzeugt und zugleich das rhythmische Gefühl mit gefördert wird. Derartiges Gedankensingen beschränkt sich aber nicht bloß auf die Tonleiter, sondern wird auf alle möglichen Tonkombinationen und Lieder angewendet. Mit der Tonleiter werden die Intervalle gefunden und ebenso laut und still geübt; von den Intervallen geht es zu den Harmonieen, der Tonika, Dominante, Subdominante und ihren Umkehrungen und weiter dann zu ihren Verbindungen — immer singend, empfindend, vorstellend und dann auch diese aufzeichnend. —

Welche Wahrheit, welche Einfachheit liegt in diesem Verfahren! Von Anfang an lernen die Schüler, daß die Musik eine innere Sache ist. Was 1000 äußere technische Übungen und musikalische Qualen nicht erzeugen können, wird auf diesem Wege mit Freude erzielt. Die Schüler fühlen beglückt die Entfaltung ihres musikalischen Empfindungs- und Vorstellungsvermögens und stehen von vornherein zur Musik im rechten Verhältnis. Das Virtuositentum ist völlig ausgeschaltet; zu ihm führt hier kein Weg und kein Gedanke. —

Wenn ein gewisses Maß der Tonempfindung und des harmonischen Bewußtseins erreicht ist — und es wird dies selbst bei Schülern gewonnen, die bis dahin überhaupt noch nicht an Musik gedacht haben und für sich in keiner Weise in Anspruch nehmen, als musikalisch zu gelten — beginnen die Improvisations-Übungen. Letztere bilden den dritten Hauptunterrichtsgegenstand. Jeder Schüler, auch der nicht musikalische, soll improvisieren lernen! Es wird dies nur demjenigen extravagant erscheinen, der von der Natur des Menschen nur zivilisatorische Vorstellungen hat. Die Menschenbrust birgt noch ungeahnte Möglichkeiten; sie ist ein tiefer Schacht und harret des Meisters, der ihre Schätze offenbart.

Die Improvisationen beginnen mit einer einfachen Kadenz. Die Harmonieen der Kadenz werden dann mit kleinen melodischen Linien umrahmt;

die Kenntnis und die Formen des Rhythmus geben dem Schüler für seine Phantasie einen Anstoß, die melodische Linie bald rhythmisch mehr unterschieden zu zeichnen. Schritt für Schritt wird dann weiter ausgebaut.

Ich gestehe, daß diese Unterrichtsweise den heftigsten Gegner, wenn es einen solchen geben sollte, entwaffnen und ihn mit der Methode von Jaques-Dalcroze in ihrer Bedeutung für die musikalische Erziehung aussöhnen muß. Diese Weise macht Steine redend! Man stelle sich irgendeinen als unmusikalisch geltenden oder als musikalisch nicht gebildeten Menschen seiner Bekanntschaft vor, und man sage sich, daß dieser, wenn er sonst normal in seinem Wesen ist, nach zirka zwei bis drei Jahren nicht nur komplizierte harmonische Beziehungen zu verstehen und anstandslos selbst auf dem Klavier, das er bis dahin nicht gespielt hat, wiederzugeben imstande ist, daß er selbst kleine melodische Sätze zu formen vermag, und man hat das, was Jaques-Dalcroze hier leistet; er vermittelt Musik, wirkliche, nicht Scheinbildung in der Musik! Und dies alles nur als Grundlage eines darauf sich aufbauenden musikalischen Lebens, musikalischer Freiheit und des musikalischen Ausdrucksvermögens, daß derjenige, dem die Grazien die Gabe des künstlerischen Schaffens schon in die Wiege gelegt haben, zu seinem höchsten Ziele durch die Beherrschung der inneren und äußeren Mittel kommen kann! Die Arbeit von Jaques-Dalcroze will deshalb nicht mit der eines Konservatoriums verwechselt werden. Jaques-Dalcroze hat nicht den Ehrgeiz, Komponisten, Pianisten, Sänger usw. hervorzubringen resp. auszubilden, sondern dem Lehrer der Komposition gegebenenfalls musikalisches Material zu liefern, daraus wirkliche allseitig gebildete Musiker geformt werden können.

Für Jaques-Dalcroze haben die Improvisationsübungen einen zunächst praktischen Zweck, daß die künftigen Lehrer der rhythmischen Gymnastik, — die heute bereits in ganz Europa ihre Freunde hat — die rhythmischen Übungen im Unterricht unmittelbar und sofort auf dem Klavier begleiten können resp. umgekehrt zu jeder Zeit, ohne erst Noten zu Hilfe zu nehmen, die hunderterlei rhythmischen Formen selbst in eine musikalische Form bringen und dem Schüler zu den rhythmisch-gymnastischen Aufgaben vorspielen können.

Stehen diese drei Unterrichtsgegenstände jeder für sich als Ganzes mit einem großen individuellen Werte da, so finden sie doch auch einen bedeutungsvollen Zusammenschluß und Abschluß in den plastischen Übungen, d. h. in den Verkörperungen musikalischer Gedanken. Derjenige, welche die Grundgedanken der einzelnen Unterrichtsfächer verstanden hat, wird der tieferen Erkenntnis nicht fernstehen, daß hier ein herrliches Prinzip sich geschlossen nach allen Richtungen auswirkt, und daß in diesen Auswirkungen Körper und Seele in gleicher Weise beteiligt sind. Er wird diese Verkörperungen der Musik nicht mehr als Spielerei, als Willkür,

sondern als einen gesetzmäßigen Ausdruck des Innern im korrespondierenden Äußeren erfassen lernen. Wer noch nicht Gelegenheit gehabt hat, diese plastischen Darstellungen zu sehen, wird sich schwer eine Vorstellung davon machen können; wer ihnen aber einmal mit Interesse und Verständnis hat beiwohnen können, wird ergriffen sein von dem ungeheuren Ausdrucksvermögen, dessen der Körper fähig ist, zu dem er mitwirken kann, und er wird die Möglichkeit einer neuen dramatischen Kunst ahnen, in der der Körper wie einst bei den Griechen seine Sprache mitreden kann und diese Sprache sich verbindet mit der Symphonie eines wirklichen Gesamtkunstwerkes.

In den Bestrebungen lebt ein Gedanke, — gefährlich für die deutsche Musik, wenn er mißbraucht wird, doppelt gefährlich, wenn sich zu ihm das Formalistische des Rhythmus gesellt —, ein Gedanke, der durch alle Unterrichtsfächer hindurchgeht: Was nicht körperlich werden kann oder geworden ist, gilt nicht als musikalischer Besitz, — gilt nicht als vollkommener musikalischer Ausdruck. Hier wird geschieden zwischen absoluter und dramatischer Musik klar und deutlich. Jaques-Dalcroze ist nun ein zu vernünftiger Musiker, als daß er sein Prinzip pressen und die absolute Musik ausschalten könnte. Seine Arbeit und die Tendenz seiner Arbeit ist es, die ihn drängt, dem einen Gedanken, der zum Schaden der musikalischen und der Gesamtkunst solange vernachlässigt ist: Einheit des Körperlichen und Seelischen im musikalischen Ausdruck dort in Hellerau zu seinem Rechte zu verhelfen und ihm zu dienen. Es gilt diesen Gedanken zu würdigen, da keine Kunst so auf die Korrespondenz mit dem lebendigen Körper nach Ursprung und Entfaltung hin wirkt, wie die musikalische, mag der einzelne ihn auch nicht billigen. Die Tatsache, daß wir in der musikalischen Kunst der symphonischen Form uns weit von dem gemeinsamen Ursprung der seelischen und korrespondierenden körperlichen Bewegungen entfernt haben, ist vielleicht eine Anklage, die gegen die musikalische Kunst von heute erhoben werden kann. Was würden wir sagen, wenn auf dem analogen Gebiete des religiösen Lebens nur das Gefühl und seelische Äußerungen als Wesen der Religion angesehen würden; von selbst wird hier Kongruenz mit dem Außenleben des Individuums gefordert. Sollte es nicht auch so mit der musikalischen Kunst sein! — Eine Ahnung davon existiert. Gegenüber Erscheinungen der modernen Instrumentalmusik in den symphonischen Dichtungen, die als Programmusik naiv vertragen, daß ihnen eigentlich etwas fehlt, um wirklich verstanden zu werden, taucht in dem Unterbewußtsein des Zuhörers die Frage auf: — Warum dies, — wozu all die musikalische Qual, das musikalische Weh? — Diese einseitigen seelischen Exzentritäten! — Würden jene sich körperlich realisieren können, wir würden aus den musikalischen Motiven das darzustellende Bild vor Augen treten sehen.

Der eigentümliche Reiz, der in der rein klanglichen musikalischen Kunst liegt, die Gewöhnung an dieselbe seit ca. 200 Jahren, seitdem die sogenannte absolute Musik, frei von dem kultischen Dienst in der katholischen wie evangelischen Kirche, ihre eigenen Wege wandelte und zu individuellem Ausdruck sich immer mehr steigerte, bis sie in Beethoven den denkbar geistigsten und höchsten Vertreter gefunden hatte, brachte es mit sich, daß wir in dieser rein musikalisch-seelischen Sprache eigentlich das reinste Wesen der Musik selbst erblicken, und ich gestehe, daß ich selbst zu diesen gehöre. Ja, es ist doch so weit gekommen, daß man es als eine Verletzung der reinen musikalischen Kunst ansieht, wenn sie mit äußeren Werten und Wirklichkeiten überhaupt noch in Beziehung gebracht wird. Die höchste Irrealität — der höchste Idealismus —, das musikalische Ding an sich! Weiter kann eigentlich der Kultus der musikalischen Kunst als absoluter Ausdruck nicht getrieben werden. Es ist urdeutsch!¹⁾

Von diesem dem musikalischen Bewußtsein von heute völlig fremden Gesichtspunkt aus betrachtet, gewinnt die absolute Musik einen ganz neuen Anblick, und warum soll nicht diese Musik einmal auch von dieser Seite her beleuchtet werden? Ihren uns fast heiligen Wert verliert sie damit nicht. War es aber der Wille Apollos, kann man fragen, daß die Musik einseitig seelischer Ausdruck würde? Stellen wir uns in Gedanken diese Frage, so gewinnen wir den Standort von Jaques-Dalcroze in seinen Bestrebungen, die die musische Kunst mit ihrer Urnatur als Ausdruck des Seelischen im Körperlichen verknüpfen und sie zugleich, der Kulturentwicklung entsprechend, zu einer höheren Synthese in der Persönlichkeit des Menschen führen wollen.

Als die musikalische Kunst in den Urzeiten unseres Geschlechtes geboren wurde, müssen es Empfindungen der Freude gewesen sein, die ihre Entstehung begleiteten, und als zu dem Rhythmus der Arbeit die ersten kleinen rhythmischen Gesänge erklangen, verspürten die Arbeitenden Erleichterung ihrer Bürde und Steigerung ihrer Kraft. So war's damals! Und dieses Verhältnis nimmt Jaques-Dalcroze wieder auf und führt es unserer Kulturstufe entsprechend durch. Zu den rhythmischen Bewegungen des Körpers treten die korrespondierenden Melodien und umgekehrt die melodischen Gänge, die ihrer Natur nach rhythmische Gestalt haben, die melodischen Phrasen rufen die korrespondierenden rhythmischen Bewegungen wach.

Wunderbar ist der Einfluß dieses Verhältnisses für Leib und Seele, und diejenigen, welche sich den Wechselwirkungen dieses Verhältnisses hin-

¹⁾ Die musikalische Zukunft wird lehren, ob es nicht gut für uns ist, auch in unseren Fehlern und Einseitigkeiten deutsch zu bleiben, ehe wir das, was uns Keiner nachmacht, verlieren und gewinnen, was Andere besser können.

geben, verspüren Neubelebung und gewinnen das Gefühl der Gesundheit ihres künstlerischen Strebens, Sicherheit und Einheitlichkeit ihrer Empfindungen. Der Körper erscheint nicht mehr als nur geschaffen, um stummer Zuschauer eines seelischen Spiels zu sein, da er doch an demselben als erster beteiligt sein müßte; beseitigt ist der große Mißverstand, der ihn zur schwersten Askese verurteilte; seine Bewegungen vereinigen sich mit denen der tönenden Seele, — und beglückende Harmonie, die alle Kräfte des Menschen steigert, beherrscht Leib und Seele. — Jetzt adelt die Musik den Körper, und wenn die Musik den Körper durchdringt, gewinnt der Körper als Ausdruck eine plastische Schönheit,¹⁾ wie sie kein Meister der Bildhauerkunst zu formen vermag. Der Körper selbst ist Offenbarer der Musik, — das Programm hat keinen Sinn mehr, der Körper ist mehr als Programm, er ist die sichtbar gewordene Musik. Das die höhere Synthese des Germanischen und Romanischen.

Die Bestrebungen von Jaques-Dalcroze verleihen so auch dem Körper ein Ausdrucksvermögen, analog dem der Seele in der Musik. In dem Bewußtsein des modernen Menschen finden sich die widerstreitendsten Anschauungen über den Körper. Hier wird er unterschätzt, dort überschätzt; bald ist er alles, bald nichts. Solange das Leben in ihm ist, wird oft ein Kult mit ihm getrieben, der die widerlichsten Formen annimmt; ist der Tod in ihn eingezogen, kann er nicht schnell genug durch Feuer vernichtet werden. Hier ist er die Basis, ja oft sogar das Produzierende des Geisteslebens; dort wird er als Hemmung jenes empfunden. Diese dissonanten Ideen über den Körper ließen sich noch um verschiedene vermehren, sie werden indessen dem Leser von selbst bewußt werden. Nur auf eine Idee möchte ich noch besonders eingehen: — Ist der Körper das Produzierende, Geist und Seele und also auch die Kunst ein Produkt der eigenartigen Anordnungen und Bewegungen der Gehirnzellen dieses Körpers, dann ist fürwahr nicht zu verstehen, wie der Körper eine solche Vernachlässigung von seinen eigenen Kindern erfahren konnte, daß er in der musischen Kunst als Ganzes ausgeschaltet erscheint. Im Materialismus müßte eigentlich eine harmonische Kunstpflege zu finden sein, indessen wir sehen, wie unter der Macht des materiellen Gedankens gerade die Kunst und der Körper verhäßlicht.

Wir können nicht sagen, daß der Körper Seele und Geist schafft, — es ist ein Dogma —, wir können auch nicht bis ins einzelne zeigen, wie Seele und Geist den Körper formen, aber das wissen wir durch die tägliche Erfahrung, daß beide aufeinander angewiesen sind, daß demnach nicht der eine Teil zugunsten des anderen darf völlig ausgeschaltet werden,

¹⁾ Mit einem bekannten Bildhauer besuchte ich einmal die Anstalt in Hellerau und wohnte mit ihm einer gymnastischen Übungsstunde bei; jener sah mit Freude hier Modelle, wie er sie sonst nie findet, — musikalische Modelle!

da wo beide etwas zu sagen haben. Die herrliche Entfaltung der absoluten Musik in der Epoche Beethovens hat uns die wunderbarsten Schätze aus dem Reiche der Seele gebracht. Wer möchte sie missen? Und doch, — drängt es nicht einen Beethoven selbst nach Verkörperung? Sprengt es ihm nicht die Brust, daß er zuletzt singen muß: „Freude, schöner Götterfunken“? Die Musik sehnt sich nach körperlicher Begleitung! Und in der Tat, — ist es das Natürliche, wenn die Freude der Seele und des Geistes so stark ist, daß sie die Brust sprengen möchte, daß der Körper wie festgebannt auf seinem Platze verharren und schweigen muß? Das soll nun nicht etwa heißen, daß in der Neunten Symphonie plötzlich alle Zuhörer aufspringen und mitsingen sollten, sondern es will hinweisen auf ein kommendes Kunstwerk, da alle und alles einheitlich mitwirken kann. Es scheitert die Mission der musikalischen Kunst für den Menschen heute noch an der Starrheit, zu welcher der Körper Jahrhunderte hindurch verurteilt worden ist. — Gewinnt nicht von hier aus der Schritt, den Wagner in der dramatischen Musik tat, eine ganz neue Beleuchtung und Bedeutung? Wagner einte Wort und Ton; er machte den ersten Schritt in der dramatischen Darstellung auf der Bühne zu der höheren Einheit von Körper und Ton, — oder von Körper und Wortton, und der Wegweiser zu dieser letzteren und umfassenderen Synthese ist Dalcroze. Der Grund zu einer Reform des Musikdramas ist damit gegeben, — zu einer Reform, wie sie weit über Wagners Werk hinausgeht, dieses ergänzend und vollendend. Unser Musikdrama ist trotz der gewaltigen Vertiefung, die es durch Richard Wagner erfahren hat, das Resultat des einseitigen Wirkens der Musik als nur seelischer Ausdruck, das als solches den Zusammenhang mit der Form des Körpers noch nicht postuliert; wie Wagner auch nicht, obwohl es manchem so scheinen möchte, eine prinzipielle Basis für eine entsprechende Darstellung im Raum gegeben hat. Das Musikdrama stellt, wie Appia im Jahrbuche „Rhythmus“ in einem Artikel über das Theater und die rhythmische Gymnastik sagt, eine Kunst dar, die als Musik den ganz innerlichen Zwiespalt ausdrückt und dem Darsteller keine Motive zur plastischen Wiedergabe liefern kann, und die das andere Mal im Gegensatz dazu danach drängt, sich nach außen zu projizieren, deren gleichfalls symphonischer Ursprung aber auch keinen Rhythmus gibt, der sich im Darsteller verkörpern könnte. Der wesentliche Ausdruck der Musik bleibt deshalb in der Partitur stecken.¹⁾

Das Musikdrama ist geschaffen, ohne daß der Blick des Schaffenden weder auf den Körper noch auf den Raum gerichtet war, in dem der Körper den Inhalt der Musik offenbaren soll. Wenn Wagner die rigorosesten

¹⁾ Anton Seidl erzählt, daß Wagner einmal sechs Stunden hintereinander die erste Szene des „Rheingold“ probte, um Korrespondenz zu schaffen zwischen den auf- und abwärts gehenden Violinpassagen und den Bewegungen der Rheintöchter.

szenischen Anforderungen stellte — worin auch noch heute in der Pflege des Erbes des Meisters Frau Cosima es ihm gleich tut —, so geschah es vielleicht aus dem unbewußten Empfinden heraus, daß hier eine Lücke klappt, daß hier nicht ein natürliches, von selbst klares Verhältnis vorliegt, daß hier irgendwie ein Fehler zu verdecken ist, über dessen Wesen sich der Meister selbst nicht vollbewußt geworden ist. Aus denselben Gedanken heraus wollte Wagner nicht, daß sein Werk im Konzert bruchstückweise zur Aufführung gelangt, weil ihm dann noch mehr fehle, als schon in der szenischen Darstellung.

Wagner fordert die Einheit des Kunstwerkes, daß alle Zweige der einen großen Kunst sich insoweit ihrer individuellen Selbständigkeit entäußern, daß eine einheitliche Gesamtwirkung aus dem vereinigten Wirken aller Kunst gewonnen werden könne (vgl. Oper und Drama). Die Schöpfung des Gesamtkunstwerkes ist aber nur in ganz beschränktem Maße zuzugeben. Wenn ein Gesamtkunstwerk —, so muß in der Tat auch der eine Gedanke, der in diesem seinen dramatischen Ausdruck finden soll, alle Faktoren gestalten und durchdringen. Diese Faktoren sind — von den musikalischen abgesehen — alles, was außerhalb des Orchesters steht und geht auf der Bühne; Darsteller als psychisch-physische Form, Raum, Licht, Szenerie.

Hinsichtlich des Darstellers ist schon gesagt, daß ihm die dramatisch-symphonische Musik wenig Gelegenheit zu der Darstellung entsprechender Bewegungen gibt und er sich im ganzen auf das Singen beschränkt. Darstellung wäre in diesem Falle Offenbarung der Musik durch das Medium des singenden Körpers, wie sie ihm durch die rhythmische Bildung möglich wird. Wie die Darstellung des Sängers der Musik nicht adäquat ist oder sein kann, noch weniger ist dies mit dem szenischen Bilde, in dem diese Darstellung vor sich geht, der Fall. Das szenische Bild steht heute noch ganz außerhalb des Geistes der Musik oder besser des Gesamtkunstwerkes, da ja auch die Musik nur ein Faktor, ein Mittel in diesem Gesamtkunstwerk ist. Die Bühne von heute ist schlecht und recht nichts als eine Nachahmung der Szenerie des Wortdramas, der die sogenannte szenische Täuschung zur Erhöhung der Illusion dienen soll und die zur Erreichung dieses Zweckes das so überaus wichtige Ausdrucksmittel des Lichtes von dem Dienst des Gesamtkunstwerkes abzieht und für sich absorbiert. Trotz und mit Wagner haben wir heute noch nicht einmal die Idee eines wirklichen Gesamtkunstwerkes zu denken, geschweige denn auszuführen gewagt. So wahrhaftig, so real, so vertieft wir in unserer Musik sind, so unreal, so schematisch, so unwahr, so unnatürlich sind wir in der dramatischen Darstellung selbst. Im Wesen des Deutschen liegt es, den Dingen auf den Grund zu gehen, etwas, was uns in der Philosophie und in der Musik so leicht kein Volk nachmacht, aber der Blick für die Realisierung der Dinge in der Außenwelt durch die Form ist bis heute wenig

entwickelt, und wir werden wohl noch lange bei den Romanen in die Schule gehen müssen, um den Wert der Form zu würdigen. Wir haben die Fähigkeit, eine Musik zu schaffen, die das Wesen der Dinge kündet, aber über die Erscheinung des Dinges im Musikdrama haben wir keine prinzipielle Meinung. Wir lassen uns zu der herrlichsten Musik eine Darstellung und Szenerie aufbürden, die allem einheitlichen Stil- und Form-Gefühl ins Gesicht schlägt und die daran schuld ist, daß das Theater für uns noch keine Einheit von Auge und Ohr bedeutet. Man empfindet das Irrationale der heutigen Inszenierung in der Dekorationsmalerei, aber wo ist der Fehler? Je raffinierter, je täuschender diese Dekorationsmalerei auch für das Musikdrama sich gebärdet, desto unnatürlicher wird das Verhältnis zwischen ihr und dem Wesen und Willen der Musik, die mit dem Wort den einzigen wahren Faktor des Musikdramas bildet.

Die Frage der Inszenierung hat für das Musikdrama eine andere Bedeutung, denn für das Wortdrama. Dort schafft sie die szenische Täuschung, hier soll sie die äußere Versinnlichung der Musik bewirken. Das geschieht aber nicht. Bis heute bricht sich jede musikalische psychische Bewegung an den Leinwandmauern, die wie eine fremde Gestalt von hinten her dagegen postiert sind und trotz alles Lichtes, das sie für sich beanspruchen, tot sind. Was hat im Musikdrama die szenische Täuschung mit dem Wesen der Musik gemein? Warum Täuschung und Illusion hier, wenn das Wesen der Musik doch gerade innerste Wahrheit ist? Eins der beiden ist nicht am Platze: entweder die Musik fügt sich der Täuschung, dann ist es aber mit der Musik vorbei; oder die szenische Täuschung fügt sich dem Wesen der Musik, dann ist es aber mit der szenischen Täuschung vorbei — und letzteres muß geschehen. Die Szenerie hat an der Wahrheit der Musik teilzunehmen. Das heißt nun aber nicht etwa: Naturalismus in gesteigertem Maße, sondern zunächst Vermeidung alles dessen, was dem Strom des einen Gedankens, der einen Empfindung hemmend, störend in den Weg treten kann, damit Freiheit geschaffen werde dem Darsteller, der nicht in mit seiner Aufgabe unzusammenhängende Leinwandflächen eingeschlossen ist, und Raum für eine aus der musik-dramatischen Handlung herauswachsende Szenerie.

„Die gegenwärtig üblichen Mittel des dramatischen Ausdrucks (Partitur, Darsteller, Inszenierung) haben sich,“ sagt Appia im „Rhythmus“,¹⁾ „unabhängig von einander und ungleich entwickelt. Das Resultat ist Anarchie. Benutzt der Musik-Dramatiker sie, wie sie sich uns jetzt darbieten, so kann er, was ihr harmonisches Zusammenarbeiten betrifft, auch nicht den kleinsten Fortschritt erhoffen. Er muß die Richtung ändern. Es handelt sich um eine resolute Umkehr. Nicht indem wir eine Musik willkürlich abändern, die seit langem ganz allein ihren Weg gegangen ist, werden wir sie dem lebendigen Organismus des Darstellers näherbringen können,

¹⁾ „Rhythmus“, Jahrbuch der Bildungsanstalt Hellerau, erschienen bei Diederichs, Jena.

ebensowenig, als wenn wir ebenso willkürlich das leblose Material unserer Bühnen stilisieren. Die Umkehr besteht vielmehr darin, den menschlichen Körper und nur diesen als Ausgangspunkt zu nehmen, als Ausgangspunkt sowohl für die Musik als auch für das szenische Material, — das heißt eben: für die Konzeption selbst des Dramas, und man muß alle Konsequenzen auf sich nehmen, die dieser Entschluß mit sich führen wird. Jede Umkehr ist von Opfern begleitet. Diese hier wird sehr bedeutende fordern. Sie verlangt besonders völlige Uneigennützigkeit, vollständige Unterwerfung. Der Musiker muß umkehren und sich mutig auf die Suche nach dem Körper begeben, den er seit Jahrhunderten vernachlässigt hat. Der Körper muß ihm aber zu Hilfe kommen, indem er sich seinem künstlerischen Schaffen immer schmiegsamer, zuvorkommender, seiner latenten Harmonie bewußter darbietet. Dieser Berührungspunkt zwischen Körper und Geist, der allein die Harmonie schaffen kann, war verloren gegangen... die rhythmische Gymnastik versucht ihn wieder zu finden. Darin liegt ihre große Bedeutung für das Theater.“

Vergleicht man das moderne Theater mit dem griechischen, so fällt der Vergleich zuungunsten des ersteren aus. Woran liegt dies? Das griechische Theater war Sache des Volkes, oder umgekehrt das Volk war Sache des Theaters. Das Theater war aus Wesen und Geist des Volkes herausgewachsen und repräsentierte in seiner Kunst das stilisierte große Leben des Volkes. Der einzelne fand sich im Ganzen, und das Ganze erfüllte den einzelnen. Das ist Theatersphäre! Einen solchen Zustand kennen wir nicht. Für den modernen Theaterbesucher ist der Besuch kein irgendwie höherer sakrifizieller Akt, wie dem Griechen, sondern ist ein neben dem Leben hergehendes privates Ereignis, das man nach Belieben ausschalten kann. Dazu kommt, daß in unserm Theater dem Wesen des Besuchers entsprechend der Besucher zur passiven Assistenz verurteilt ist, in der er durch die Verdunklung des Zuschauerraumes von dem Darsteller als nicht vorhanden angesehen wird. Bayreuth — der erste Versuch, das Theater und den Besucher ihrem Wesen wieder zurückzugeben. Doch ist er gelungen?

Die moderne Kultur bietet in ihrer Zerstückelung, in ihrer Individualisierung keine Möglichkeit für eine Theaterkunst griechischen Stils. Soll ein solches Ereignis — wirklich werden und sollen die vielen Bemühungen nicht eitel sein, so muß ein musikdramatischer Geist kommen, für den auch der Zuschauer eine wichtige Rolle spielt, für den also der Vorhang in seinem Schaffen keine Grenze bildet. Eine derartige Synthese von Zuschauer und Darsteller setzt die andre voraus, durch welche dieses Bewußtsein vermittelt werden kann: die Synthese von Seele und Körper durch den Rhythmus. — Dies zu erreichen gilt es; Schritt für Schritt muß das Terrain vorbereitet werden; eine musikdramatische Sprache muß geformt werden, die aus Körperlichem und Seelischem gebildet allen verständlich und die in ihrer einfachsten und höchsten Entfaltung immer große Natur und deshalb von einer elementaren Wirkung ist, die alles und alle ergreift, weil es mit dem Wesen aller übereinstimmt. Der Anfang ist

gemacht. Hic Rhodus, hic salta! „Das Erwachen¹⁾ des Rhythmus in uns selbst, in unsrem Organismus, in unsrem eigenen Fleisch bedeutet das Totengeläute für einen großen Teil unsrer modernen Kunst und besonders für unsre szenische Kunst“, ist aber auch das Morgenrot, das dem Heraufsteigen eines wahren Gesamtkunstwerkes voraufgeht. Es werden im Sommer dieses Jahres in Hellerau Spiele in der neuen, von dem Architekten H. Tessenow errichteten Festhalle veranstaltet werden, in denen zur Erscheinung kommen soll, was hier lebt und webt und zum Licht drängt. Die Darsteller sind Schüler von Dalcroze — Schüler, unter denen sich Kapellmeister, Opernsänger, Lehrer der Hochschule wie der Volksschule — und selbst die Kinder der Gemeindeschule von Hellerau befinden. Die Schüler der ersten Kategorie sind aber nicht deshalb für solche Darstellungen besonders brauchbar, weil sie einen Schatz ästhetischer Bildung als erstes mit herzubringen, sondern weil sie durch den Rhythmus zu neuen, einheitlichen, freien Betätigungen in Kunst und Leben kommen. Sie haben von Anfang an umgelernt, und was sie gewonnen haben, stellen sie freudig in den Dienst einer werdenden Kunst, die in ihren letzten Zielen die Schöpfung des Gesamtkunstwerkes erstrebt.

¹⁾ Appia.

ZUR NEUGRÜNDUNG DES STUDENTISCHEN COLLEGIUM MUSICUM IN JENA

(13. FEBRUAR 1912)

AUS DER ERÖFFNUNGSANSPRACHE DES UNIVERSITÄTS-
MUSIKDIREKTORS DR. FRITZ STEIN

Meine Damen und Herren!

Im Namen des Vorstandes heiße ich Sie zum ersten Vortragsabend unserer neugegründeten Ortsgruppe der „Internationalen Musikgesellschaft“ willkommen. Da die Konstituierung unseres Vereins im vergangenen Sommer nur in kleinstem Kreise erfolgte, gestatten Sie mir mit wenigen Worten nochmals die Aufgaben und Ziele unserer Gesellschaft darzulegen. — Es ist eine unbestreitbare Tatsache, daß in weitesten Kreisen das historische und theoretische Verständnis für Musik fast vollständig fehlt. In Literaturgeschichte, in der Geschichte der bildenden Künste muß der Gebildete von heutzutage Bescheid wissen und darf beispielsweise beileibe nicht die klassischen Baustile verwechseln, ohne sich lächerlich zu machen. Aber von der Entwicklungsgeschichte der Musik, dieser populärsten und unmittelbarsten aller Künste braucht man nichts zu wissen und weiß auch in der Tat nichts. Und man schämt sich nicht einmal, daß man nichts weiß. Es gibt viele Menschen, darunter hochgelehrte Wissenschaftler, die mit ihrer bodenlosen Unkenntnis in Sachen der Musik noch kokettieren und glauben, mit der Motivierung: „sie seien völlig un-musikalisch“, dieses Manko hinreichend zu entschuldigen. Denn ein Bildungsmanko muß es genannt werden, wenn ein im übrigen auf der Höhe der Bildung seiner Zeit stehender Mensch sich nicht zum Bewußtsein zu bringen vermag, daß eine Erscheinung wie Bach oder Beethoven in ihrer Art nicht weniger und nicht geringere Kulturwerte verkörpert als etwa der Name Goethe. Aber sehen wir von diesen musikalischen Analphabeten ab, so müssen wir gestehen, daß es auch bei den sogenannten „musikalischen“ Menschen, die Konzerte besuchen und vielleicht auch ein Instrument spielen, mit dem Wissen um ihre Kunst meist außerordentlich dürftig bestellt ist. Über die primitivsten Kenntnisse von unseren großen „Klassikern“ geht dieses Wissen selten hinaus. Wer kennt die großen Meister der a cappella-Musik des 16. Jahrhunderts, die Meister der alten italienischen Oper oder die wertvolle Literatur der älteren deutschen Suite und der Kammermusik des 18. Jahrhunderts? Wie viele Musikliebhaber verbringen von Kindesbeinen an täglich Stunden am Instrument, haben aber keine Ahnung von den musikalischen Formen, vermögen nicht einmal in gröbsten Umrissen den formalen Aufbau eines Sonatensatzes, einer Passacaglia oder auch nur einer klassischen Arie zu kennzeichnen,

10*

— von einem feineren Stilgefühl, das etwa die Schreibart eines Bach und Händel zu unterscheiden vermöchte, ganz zu schweigen. Ich kann hier nicht nochmals auf die tieferen Ursachen dieser Erscheinung eingehen, die zum großen Teil mit der dilettantischen Praxis des Unterrichts zusammenhängt, der, statt die musikalische Phantasie des Schülers zu entwickeln, fast ausschließlich zu instinktiver Nachahmung erzieht und die künstlerische Tradition gedankenlos und deshalb verhältnismäßig äußerlich übernimmt.

Um die angedeuteten Mängel der musikalischen Allgemeinbildung zu heben und das Verständnis für die Musik als Kulturfaktor zu fördern, hat sich im Jahre 1899 die Internationale Musikgesellschaft gebildet, die, in Landesverbände und Ortsgruppen gegliedert, durch Publikationen, Vorträge und praktische Darbietungen der musikwissenschaftlichen Aufklärung dienen will. . . . Von vornherein möchte ich hier einer irrtümlichen Auffassung unserer Bestrebungen begegnen. Wir wollen in unserer Jenaer Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft nicht tote Musikwissenschaft um der Wissenschaft willen pflegen, wir wollen unsere Arbeit nach dem bekannten Wort orientieren: „Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen.“ Wir werden Sie nicht mit altgriechischer Musiktheorie, mit der Entzifferung der frühmittelalterlichen Neumenschrift oder etwa mit den Problemen der Mensuralmusik langweilen. Künstlerische, nicht ausschließlich wissenschaftliche Gesichtspunkte sollen uns leiten. Nur Werke, die für uns noch lebendigen Kunstwert besitzen, wollen wir behandeln, nur die unbekannten Meister, die uns heute noch etwas zu sagen haben, wollen wir Ihnen nahe bringen, das Verständnis für die bekannten durch entsprechende Aufklärung über ihre Entwicklungsgeschichte, über den formalen Aufbau ihrer Werke erweitern und vertiefen. — Diese praktische Tendenz unserer Bestrebungen erforderte vor allem einen Aufführungsapparat, mit Hilfe dessen unbekannte Werke im musikalischen „Anschauungsunterricht“ praktisch vorgeführt werden können. Ihn zu schaffen, betrachteten wir daher als die erste Aufgabe unserer Ortsgruppe. Unserer Aufforderung folgte in dankenswerter Weise eine stattliche Anzahl Damen und Herren, und so können wir Ihnen heute zu unserer Freude unser neugegründetes Collegium musicum vorstellen.

Mit der Gründung oder, besser gesagt, Wiedererweckung dieses Collegium musicum greifen wir zurück auf eine uralte Jenenser Einrichtung. Die Collegia musica bildeten in früheren Jahrhunderten, die noch nicht unser öffentliches, erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts sich entwickelndes Konzertwesen kannten, die Hauptpflegestätten der gemeinsamen Musikübung. In musikalischen Kränzchen vereinigten sich die Musikliebhaber allwöchentlich und musizierten für sich, ohne Publikum, „zur Gemütsergötzung“. Seit dem 17. Jahrhundert entwickelten sich

diese zuerst mehr privaten Zirkel besonders in der Schweiz und in Mitteldeutschland zu festen Vereinen mit eigenen Statuten. Aus diesen Collegien gingen dann später zahlreiche Konzertsinstitute hervor, so auch das hiesige „Akademische Konzert“ und das Gewandhauskonzert in Leipzig, das sich aus dem Collegium musicum entwickelte, welches auch J. S. Bach leitete und für das er u. a. die humoristische Kaffeekantate komponierte.

Soweit ich bis jetzt sehe, scheint das Jenaer Collegium musicum eines der ältesten von ganz Deutschland gewesen zu sein. Schon ums Jahr 1570 wird hier eine „societas musicalis“ erwähnt. Der Name „Collegium musicum“ läßt sich zum erstenmal ums Jahr 1595 feststellen. Leider gelang es mir bis jetzt nicht, über die Tätigkeit des Collegiums in den früheren Jahrhunderten Nachrichten aufzufinden. Erst aus dem Jahre 1743 stammen die ersten uns bekannten Statuten. Sie sind in dem „Im Jahr 1743 blühenden Jena“ abgedruckt. Danach

„ist das Jenaische öffentliche Universitäts-Collegium Musicum zeithero Freytags auf dem Rosenkeller gehalten worden, aber nunmehr ist es, wie es vor diesem gewesen, wiederum Mittwochs Abends um 8 Uhr angestellet. Von denen Auditoribus trägt die Person 2 Groschen ab, wovon die Unkosten, die dabey gemacht werden, abzugeben sind, und was in Aerario bleibet, wird, wenn eine gewisse Summa vorhanden, unter die ordentliche Membra distribuiert. Was die Membra Collegii musici betrifft, so dürfen nach denen legibus ihrer nicht mehr deñ 24 seyn.“

Ein Zufall will es, daß wir jetzt genau wieder 24 regelmäßige aktive Mitglieder zählen. — Dem „Frauenzimmer“ war der Zutritt aus Gründen der Sittlichkeit strengstens untersagt. An der Spitze des Collegiums stand ein Direktor, dem die Teilnehmer Gehorsam schuldeten.

„Es sind auch noch etliche“ — heißt es weiter —, „welche membra extraordinaria, daß man weñ es nöthig, Musiken mit 30—36 Personen aufführen kañ. Auch ist zu gedenken, daß das Collegium Musicum in der Fastenzeit an verschiedenen Sonntagen in der Collegien-Kirche einige Passions-Musiken pflege aufzuführen und dadurch die Andacht in Betrachtung des Leidens unseres Heylandes zu befördern.“

Also auch öffentlich trat das Collegium bereits hervor, nicht nur in der Kirche, sondern auch bei besonderen Festlichkeiten, so beim zweihundertjährigen Jubiläum der Universität (1758). Johann Nikolaus Bach (1669 bis 1753), der Vetter des großen Bach, der 58 Jahre hier als Organist der Stadt- und Collegien-Kirche wirkte, scheint sich eifrig beim Collegium beteiligt zu haben, für das er auch sein derbkomisches Singspiel: „Der Jenaische Wein- und Bierrufer“ schrieb, das wir vor zwei Jahren hier in der akademischen Kammermusik zum erstenmal wieder aufführten. — Die allwöchentlichen Zusammenkünfte fanden auf dem „Rosenkeller“ statt, d. h. hier dicht nebenan in der Rosenwirtschaft (in der Johannis-Straße). Erst im Jahre 1787 wurde der „Rosensaal“, in dem wir uns befinden, erbaut und am 3. November durch ein feierliches Konzert eingeweiht.

Schon damals waren die Musikanten und „Musikliebhaber“ unruhige Hitzköpfe, und oft mußte im Collegium musicum die Universitätsbehörde

einschreiten, um Ordnung und Frieden zu stiften. Einmal soll sich das ganze Collegium vom Direktor bis zum Paukenisten betrunken und einen solchen Skandal verübt haben, daß die Nachtwächter und Pedelle einschreiten mußten. Ein anderes Mal wurden „unziemliche Frauensleuthe“ mit in das Übungslokal gebracht. Ja, einmal artete das Musizieren in eine fürchterliche Keilerei aus. Mit den Instrumenten schlugen die Musikliebhaber „zur Gemüts-ergötzung“ aufeinander los, und der arme Direktor wurde gar, nachdem eine Altgeige und ein Waldhorn auf ihm entzweigeschlagen worden, von seinem ehrenwerten Collegio auf die Straße gesetzt. So mußte der Senat oft eingreifen, und zeitweilig wurde das Collegium sogar suspendiert, bis im Jahre 1769 eine gründliche Reorganisation von seiten der Universität angeordnet wurde, über die im Universitätsarchiv die Akten erhalten sind. Über die Gründe zur Aufrechterhaltung und Verbesserung des Collegii berichtete der Rektor damals an den Herzog:

„Es gehöret überhaupt schon die Excolierung der Musik mit zu den schönen Wissenschaften; mithin ist es gut, wenn studiosi, welche Liebhaber der Musik sind, auf Akademien Gelegenheit finden, in ein solches Collegium musicum zu treten u. ohne einigen Kostenaufwand sich in musicis immer mehr u. mehr zu üben. Dieses Institutum kann eine Gelegenheit geben, die Studiosi von andern Arten unanständiger Ergötzlichkeiten abzuhalten und selbige anzureizen, daß sie sich lieber bey einer wohleingerichteten Musik und Gesellschaft von Personen über ihrem Stand auf eine gesittete Art divertieren, als ihr Vergnügen in gemeinen Studenten-Ergötzlichkeiten zu suchen.“

Aus den neuen Statuten, die auch für unser modernes Collegium noch manches Beherzigenswerte enthalten, erwähne ich folgendes:

„Mitglieder dürfen höchstens 25 sein, damit die Anzahl derer, so die Entrée bezahlen, nicht zu gering sei. — Sobald die Music ihren Anfang genommen, hat jeder ein vollkommenes Silentium musicum zu beobachten. Tabackrauchen in den Musikzimmern ist verboten. — Unter den Musicis muß Ordnung, Einigkeit und eine gute Harmonie sein. Ein jeder von den Musicis soll in Ansehung der Music, bes. des ihm dabey anzuweisenden Orts dem Directori höfliche Folge leisten. — Ehe die Music ihren Anfang nimmt, sind die Instrumente ohne Geräusch zu stimmen und muß dabey das Fantasiren unterbleiben. — Das Zeitmaß des Tactes, welches der Direktor vor dem Anfang des Stückes bloß mit einer Bewegung der Hand zu erkennen giebt, ist von jedem bloß in Gedanken und nicht durch ein Fußtreten fortzusetzen. — Wer Lust hat sich in die Gesellschaft zu begeben, muß sich erstlich entweder bey dem Directori allein hören lassen oder nach Beschaffenheit der Umstände im Beysein mehrerer aus der Gesellschaft, damit von seiner Capacität könne judiziert werden, ob und wozu er sich am besten schicke. Ein jedes Membrum soll sich zu gehöriger Zeit einfinden und niehmals ausbleiben, es habe denn zuvor die erheblichen Ursachen dem Directori zu wissen gethan. Ein jeder soll keinen Hochmuth, Mißgunst oder Haß gegen den andern hegen, oder sich aus comoditet des Spielens entziehen. Jeder soll sich so auführen, daß allda modest und Einigkeit herrsche, damit das Collegium Ehre davon habe. — Stücke, so ein böses Exempel geben können, z. B. der Brot-Tumult oder die Jenaische Fidelité [offenbar damals beliebte Studentenulks] dürfen nie aufgeführt werden.“

Endlich eine wichtige Bestimmung:

„Keiner darf im Schlafrock oder mit Wickeln in den Haaren erscheinen, wie denn auch jedes Mitglied in reinlicher Kleidung, Wäsche, mit accomodirten Haaren oder Perrücken sich einzufinden hat.“ — „Daß auch vornehme Frauenzimmer an diesen Winterdivertissements mit Theil nehmen können, ist mehr zu wünschen als zu hoffen. Bloss allein denen Honoratoribus ist es erlaubt ihre Weiber und erwachsene Töchter mitzubringen. Alle Begleitung des Frauenzimmers nach Hause ist den civibus academicis untersagt.“

Diese Reorganisation des Collegium musicum führte dann im folgenden Jahre 1770 zur Gründung des „Akademischen Konzerts“, das am 13. Januar 1770 in der „Rose“ eröffnet wurde. Ein Teil des alten Collegiums musizierte noch einige Jahre für sich weiter, konnte aber nicht mehr gegen die Konkurrenz der akademischen Konzerte aufkommen. Ende der 70er Jahre löste sich die Gesellschaft vollends auf. Die „Akademischen Konzerte“, seit 1770 im Rosenkeller, von 1787 an hier in diesem Saale abgehalten, bestehen seitdem ununterbrochen bis auf den heutigen Tag. Das „Akademische Konzert“, die Tochter des alten Collegium musicum, gewährt nunmehr nach 142 Jahren dem neuerstandenen Collegium Gastfreundschaft, indem es ihm Lokal, Noten und Klavier zur Verfügung stellt.

Wie Sie sehen, unterscheidet sich unser neues Collegium in einem Punkte sehr vorteilhaft von dem alten. Ohne erst einen Hohen Akademischen Senat um Erlaubnis zu bitten und ohne jedes sittliche Bedenken haben wir auch Damen in unseren Kreis aufgenommen. Ja, mit Stolz nennen wir sogar eine Studentin die unsrige — eine Studentin, die ich heute an unserem Eröffnungsabend zusammen mit den übrigen Damen besonders herzlich begrüßen möchte. Hoffen wir, daß unter dem sänftigenden Einfluß unserer „Musikliebhaberinnen“ unsere Vereinigung von Erfahrungen verschont bleiben möge, wie sie das alte Collegium machen mußte, daß der Akademische Senat keine Veranlassung finden möge, ordnend und friedensstiftend einzuschreiten und daß der Direktor nicht solch traurige Dinge erlebe wie sein alter Vorgänger. Möge auch in unserem Verein die Harmonie von männlichem Ernst und weiblicher Milde den rechten Klang geben, musikalisch und bildlich gesprochen, und möge unserem neuerstandenen Collegium musicum Jenense eine ebenso lange Dauer beschieden sein wie seinem Urahnen. Dazu gebe St. Johann Sebastian seinen Segen!

SCHUBERTS „ROSAMUNDE“

MIT UNBEKANNTEN BRIEFEN

VON OTTO ERICH DEUTSCH-WIEN

Zu Ende des Jahres 1823 wurde am Theater an der Wien „Rosamunde, Fürstin von Cypern“ gegeben, ein „romantisches Schauspiel in vier Aufzügen mit Chören, Musikbegleitung und Tänzen, von Helmina Chézy, geb. Freiin Klencke. Musik von Herrn Schubert“. Der Theaterzettel meldete das nur nebenbei, wie er einst Mozart neben Schikaneder genannt hatte. Nun, die Librettisten können zwar die Theaterzettel, aber nicht die Musikgeschichte redigieren. Die Komposition jenes bescheidenen Herrn blieb unvergessen. Sie gehört zum Besten, zum Allerköstlichsten, was Franz Schubert geschaffen hat. Der läppische Text des Blaustrumpfes Chézy ist verschollen. Die Ouvertüre, die Entre-acts, die Romanze, der Geister-, der Hirten- und der Jägerchor, auch die Balletmusik mußten sich von der Bühne, auf der sie nur ein paarmal erklangen, völlig emanzipieren und haben im Konzertsaal eine dauernde Heimstatt gefunden. Immerhin dürfte es interessieren, über die Geschichte dieses theaterfremden Opernwerkes, die seine Dichterin doch noch günstig beeinflussen wollte, etwas Neues zu erfahren. Ein Glücksfall fügte es, daß sich fast gleichzeitig an verschiedenen Orten zwei Dokumente, eines von der Hand des Komponisten, das andere von der unglückseligen Librettistin, gefunden haben, die von einer Neubearbeitung des Textes sprechen.

Helmine von Chézy, die Marlitt des Vormärzes, war auf ihren Wanderzügen 1823 durch Zufall nach Wien gekommen, wo sie gleich fünf Jahre verblieb. Des Sommers weilte sie mit ihren beiden Söhnchen meistens in Baden bei Wien. Dort schrieb sie auch das Schauspiel „Rosamunde“. Ihr Sohn Wilhelm berichtet in seinen „Erinnerungen“ davon, die hier um so lieber zitiert werden, als dadurch eine Nacherzählung des jämmerlichen (übrigens nicht mehr aufzufindenden) Textbuches vermieden wird.

„Die Heldin war keine von den geschichtlich bekannten Damen dieses Namens, sondern eine erfundene Prinzessin von Cypern, und der Grundgedanke einem spanischen Drama [welchem?] entlehnt. Die Arbeit wurde in fünf Tagen zustande gebracht und an Wilhelm Vogel, Direktor [eigentlich nur Generalsekretär] des Theaters an der Wien, geschickt. Das Stück der Dichterin der ‚Euryanthe‘ [Webers Oper war kurz zuvor, wie es scheint, infolge des Textes durchgefallen] wurde ohne weiteres angenommen. Graf Ferdinand Pálffy, Eigentümer des Theaters, ließ durch Franz Schubert eine Ouvertüre und sonstige Begleitung dazu schreiben. Im Winter kam es zur Darstellung, aber ohne Erfolg.“

Über die eigentliche Entstehungsgeschichte der Oper müssen wir Helmina selbst anhören. Sie berichtet in ihren Denkwürdigkeiten („Unvergessenes“) davon:

„Ein junger Freund, namens Kupelwieser, Bruder des berühmten Malers [es war Josef Kupelwieser, Sekretär am Theater in der Josefstadt, Übersetzer und Bearbeiter französischer Stücke, Verfasser von Schuberts gleichfalls totgeborener, musikalisch aber wertvoller Oper ‚Fierrabras‘] bat mich um ein Drama, zu welchem Franz Schubert die Musik schreiben wollte. Ein schönes Mädchen, das er [Kupelwieser] liebte, M. [Emilie] Neumann [später verehelichte Lucas], Schauspielerin an der Wien, sollte dies Drama zum Benefiz haben. Wilhelm Vogel, mein guter Freund, hatte schon ein Stück zu diesem Benefiz geschrieben, doch ich wußte es nicht. Es hieß ‚Der böse Krollo‘, und tat seine Wirkung, als es später aufgeführt wurde; eine drastische Wirkung, wie sie die Vorstädter liebten. Graf Pálffy mußte seinem Direktor Vogel, der selbst ein beliebter Lustspiel- und Dramadichter war, die Leitung des Theaters unbedingt überlassen, weil Vogel sein Publikum kannte, und genau wußte, was er ihm bieten konnte, um es zu befriedigen. Er lieferte Kassenstücke.“

Das Werk, das im Winter 1823/24 im Theater an der Wien am besten zog, war nach Wilhelm Chézy ein Melodram „Der Wolfsbrunnen“, ein sogenanntes Viehstück, in dem ein beliebter Tierdarsteller den Wolf mimte.

„Der Autor empfing [gewöhnlich] 100 Fl. Konventionsmünze“; in unserem Falle war das wahrscheinlich Helmina von Chézy, die über den Erfolg der „Rosamunde“ weiter erzählt:

„Schuberts herrliche Musik wurde gewürdigt, und mit rauschendem Beifall gekrönt. Doch die Dichtung war einmal nicht an ihrem Platz, denn das Theater an der Wien hatte sein eigenes Publikum, und für dies hatte ich nichts schreiben können, da ich es gar nicht kannte.“

Was Helmina dann von der Gegnerschaft der Wiener Weber-Partei und deren Intrigen gegen Schubert erzählt, klingt im Zusammenhang mit den Zeugnissen des tatsächlichen Verkehres der beiden Komponisten ganz unglaublich.

„Dies alles focht mich wenig an,“ sagt sie weiter. „Im allgemeinen waren die Wiener so wohlwollend gegen mich, daß ich den geringen Erfolg meines Stückes bald verschmerzte. Die ‚Rosamunde‘ war sehr dürftig ausgestattet worden. Madame Vogel als Axa konnte wenig wirken. Das Publikum sieht zwar gerne Mütter in den sogenannten besten Jahren, aber sie sollen jung aussehen. Es hört gern Romanzen von Schubert, und hat dies namentlich bei der meinigen allgemein bewiesen; aber sie erfordern eine frische Stimme. Madame Vogel sang sie brav, und die Instrumentalbegleitung konnte ihre Wirkung nicht verfehlen. Fulgentius hätte nicht glücklicher gewählt sein können, es war [Moritz] Rott. Das Talent des hübschen Fräulein Neumann war noch erst im Aufblühen. Die dritte Vorstellung der ‚Rosamunde‘ würde dem Stück volle Anerkennung verschafft haben, aber der ‚böse Krollo‘ gab es nicht zu, daß sie gegeben wurde...“

Zwei Tage vor der ersten und vorletzten Aufführung der Oper war übrigens in den Wiener „Belletristischen Blättern“ eine für Schubert ehrende Anzeige erschienen:

„Frau Helmina v. Chézy hat der Direktion des k. k. priv. Theaters an der Wien ein neues Drama mit Chören ‚Rosamunde von Cypern‘ übergeben. Die Musik hiezu ist von dem rühmlich bekannten talentvollen Tonsetzer Herrn Franz Schubert, und die erste, Samstag, den 20. Dezember, stattfindende Vorstellung desselben wurde der Schauspielerin dieses Theaters, Dlle. Neumann, von der Direktion als Benefiz

bewilligt. Die Namen der Dichterin und des Kompositeurs sichern dieser Künstlerin durch die getroffene Wahl die würdevolle Aufnahme eines Werkes, welches an Gediegenheit mit Recht den vorzüglicheren neuerer Zeit angereicht zu werden verdient.“

Schubert, der nicht nur in diesem Falle als Fürsprecher zwischen zwei Liebenden gewirkt hat, wurde bei der Premiere trotz des langweiligen Librettos tatsächlich freundlicher vom Publikum behandelt, als er nach seinen bisherigen Theatererfolgen am Kärntnertor und an der Wien erwarten hätte dürfen.

Sein Freund Moritz v. Schwind schrieb zwei Tage später an den in Breslau weilenden Dichter Franz v. Schober:

„Vorgestern wurde an der Wien ein Stück von der heillosen Frau von Chézy gegeben: ‚Rosamunde von Cypern‘ mit Musik von Schubert. Du kannst Dir denken, wie wir alle hineingingen! Da ich den ganzen Tag nicht aus war wegen dem Husten, so konnte ich mich auch nicht verabreden und kam allein in den dritten Stock, während die anderen im Parterre waren. Schubert hat die Ouvertüre, die er zur ‚Estrella‘ geschrieben hat, hergegeben, da er sie für die ‚Estrella‘ zu aufhauerisch findet und eine neue machen will. Mit allgemeinem Beifall wurde sie wiederholt zu meiner größten Freude. [Das berichtete auch Josef Hüttenbrenner an den Biographen Heinrich Kreißle von Hellborn.] Du kannst Dir denken, wie ich die Bühne [?] und die Instrumentierung verfolgte. Ich weiß, daß Du dafür geforchten hast. Ich habe bemerkt, daß die Flöte, der das Thema halb anvertraut ist, etwas vorschlägt, es kann aber auch am Bläser gelegen sein. [Dieser Vortrag entspricht der Partitur.] Sonst ist [sie] durchaus verständig und gleichgewichtig. Nach dem ersten Akt war ein Stück [Entre-Act] eingelegt, das für den Platz, den es einnahm, zu wenig rauschend war und sich zu oft wiederholte. Ein Ballett ging unbemerkt vorüber und ebenso der zweite und dritte Zwischenakt. Die Leute sind halt gewohnt, gleich nach dem Akt zu plaudern, und ich begreife nicht, wie man ihnen zutrauen konnte, so ernste und löbliche Sachen zu bemerken. Im letzten Akt kam ein Chor von Hirten und Jägern [eigentlich zwei], so schön und natürlich, daß ich mich nicht erinnere, etwas Ähnliches gehört zu haben. Mit Beifall wurde er wiederholt, und ich glaube, er wird dem Chor aus der Weberschen Euryanthe den gehörigen Stoß versetzen. Noch eine Arie [Romanze], wiewohl von Mad. Vogel auf das Gräulichste gesungen, und ein kurzes Bukolikon [Hirtenweisen] wurden beklatscht. Ein unterirdischer Chor [Geisterchor] war unmöglich zu vernehmen und die Gesten des Herrn Rott, der während dessen Gift kochte, ließen ihn nicht zur Existenz kommen.“

Es ergibt sich aus diesem Briefe die Wahrscheinlichkeit, daß die hier genannte Ouvertüre, auf deren Manuskript das Datum „Dezember 1823“ steht, schon früher (wohl 1822) entstanden ist. Denn Schober, der seit dem Sommer 1823 in Breslau weilte, dürfte nach Schwinds Worten diese Ouvertüre zu der Oper „Alphonso und Estrella“ (Text von Schober) bereits gekannt haben. Es scheint, daß der Komponist dieses ältere Musikstück Ende 1823 bloß neu niedergeschrieben oder unwesentlich verändert hat. Schubert ließ die Ouvertüre, die er vielleicht doch mehr aus Verlegenheit — während seiner damaligen Krankheit — für die „Rosamunde“ benützt hatte, noch 1827 bei Sauer & Leidesdorf als Ouvertüre zu „Alphonso und Estrella“ in Klavierauszug erscheinen. (Sonderbarerweise mit der schon für die Scott-Gesänge

vergebenen Opusnummer 52; erst später wurde sie bei Diabelli richtig als Opus 69a eingereiht.) Für die „Rosamunde“ bestimmte er dann selbst die 1828 ausgegebene, ursprünglich für die „Zauberharfe“ verwendete Ouvertüre, was um so auffälliger ist, als diese Ouvertüre (es ist die vor dem ersten Akt) in ganz moderner Art Leitmotive aus der Musik der „Zauberharfe“ aufweist. Schubert dürfte eben auch nach der Aufführung der „Rosamunde“ wenig Neigung gehabt haben, für dieses Drama eine eigene Ouvertüre zu schreiben. Und da er sich, wie jetzt klar wird, Hoffnungen auf eine verbesserte Wiederaufführung der „Rosamunde“ machte, so nahm er dafür die Ouvertüre der „Zauberharfe“ in Anspruch, die 1820 nach zwölf Aufführungen im Theater an der Wien für immer abgesetzt worden war. Um diese Ouvertürenverwirrung voll zu machen, wurde bei der Erstaufführung von „Alphonso und Estrella“ 1854 in Weimar eine „Jubelouvertüre“ von Rubinstein aufgeführt. Dagegen wurde bei der Wiener Hofopernpremiere von Schuberts ouvertürenlosem „Häuslichem Krieg“ am 19. Oktober 1861 die „Rosamunden-“ (richtiger „Zauberharfen-“) Ouvertüre gespielt, die neulich auch von der „Freien Volksbühne“ in Wien dazu verwendet worden ist. Aber bei der allerersten Aufführung des „Häuslichen Kriegs“ in einem besonderen Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde“ (1. März 1861) wurde unter Herbecks Leitung die 1813/14 komponierte Ouvertüre zu Schuberts Zauberoper „Des Teufels Luftschloß“ benützt. Also ein wahrer Hexensabbat für Musikgelehrte! Immerhin ist aus Schwinds erst vor kurzem von Dr. Gustav Glück aufgefundenem Briefe zu ersehen, daß keine der beiden „Rosamunden“-Ouvertüren für die „Rosamunde“ selbst geschrieben worden ist. Und das scheint mir bei den widersprechenden Nachrichten über diese beiden Theaterkompositionen Schuberts nicht ohne Wichtigkeit. J. N. Fuchs hat in der Serie XV der Gesamtausgabe von Schuberts Werken zwar mit Recht die sogenannte „Rosamunden“-Ouvertüre der Musik zur „Zauberharfe“ vorangesetzt; aber die „Alphonso“-Ouvertüre hätte füglich bei der Oper „Alphonso und Estrella“ bleiben müssen, für die sie geschrieben ist. „Rosamunde“ ist, wie man sieht, ebenso wie der „Häusliche Krieg“ ohne Ouvertüre. —

Ein sehr wohlwollender Kritiker des Wiener Journals „Der Sammler“ schrieb damals über die „Rosamunden“-Musik:

„Herr Schubert zeigt in seiner Composition Originalität, leider aber auch Bizarrie. Der junge Mann steht in der Entwicklungsperiode; wir wünschen, daß sie glücklich vonstatten gehe. Diesmal erhielt er des Beifalls zuviel, möge er sich in Zukunft nie über das Zuwenig beklagen können.“

Die „Wiener Zeitschrift für Kunst usw.“ brachte aber am 6. Januar 1824 folgende (bisher übersehene) Kritik:

„Die Musikbegleitung von Schubert ließ die Genialität dieses beliebten Meisters nicht verkennen. Die Ouvertüre und ein Chor im letzten Akte sprachen so lieblich an, daß die Wiederholung unter lautem Beifallsklatschen verlangt wurde. Die schwär-

merische Romanze der Axa wird ohne Zweifel in der Gesangswelt bald allgemein ein Lieblingsstück sein.“

Die Chézy selbst ließ in dieser Zeitschrift eine schwulstige Erklärung veröffentlichen:

„Das Orchester tat Wunder; es hatte Schuberts herrliche Musik nur zweimal und in einer einzigen Probe durchspielen können, und führte die Ouvertüre und die meisten übrigen Nummern mit Präzision und Liebe aus. Ein majestätischer Strom als süß verklärender Spiegel der Dichtung durch ihre Verschlingungen dahin wallend, großartig, rein melodisch, innig und unnennbar rührend und tief, riß die Gewalt der Töne alle Gemüter hin. Ja selbst wenn sich Mitglieder des Publikums, das seit diesem Herbst an der Wien auf Wölfe und Leoparden [in einem anderen Viehstück ‚Hund und Leopard‘ trat ein echter Hund neben einem falschen Leoparden auf] Jagd macht, in die ‚Rosamunde‘ hinein verirrt hätten, und selbst wenn ein antimelodischer Parteigeist [eine Anspielung auf die vermeintliche Weber-Clique] sich in die Masse der Zuhörer geschlichen, dieser Strom des Wohllautes hätte alles besiegt. — Wien, 4. Jänner 1824. H. Chézy.“

Dennoch wurde das Stück, wie Helmina berichtet, nach der zweiten Aufführung abgesetzt. Aber die Autoren, wenigstens die Dichterin, gaben sich mit diesem Mißerfolge nicht zufrieden. Über der Frau von Chézy weitere Beziehungen zu Schubert ist bisher, durch Max Friedlaenders Verdienst, nur bekannt geworden, daß sie neben Wilhelm Müller Verfasserin des sonderlich zusammengefügt Textes von Schuberts Lied „Der Hirt auf dem Felsen“ (Oktober 1828) ist, einem ziemlich unbedeutenden Konzertstücke für die Sängerin Anna Milder-Hauptmann. Natürlich sind die beiden von Helmina stammenden Mittelstrophen viel schwächer als der Anfang und der Schluß des Liedtextes, die den Gedichten „Der Berghirt“ und „Liebesgedanken“ des begabten Autors der „Müllerlieder“ und der „Winterreise“ entnommen sind. Daß Schubert auch von der Mutter der Chézy, von Karoline Luise von Klencke, die wieder eine Tochter der Naturdichterin Anna Luise Karsch war, ein Gedicht als Liedtext verwendet hatte, ist ihm selbst nie bekannt geworden. Sein Lied „Heimliches Lieben“, das Schubert im September 1827 auf Anregung der Frau Marie Pachler in Graz komponierte, ist nämlich auf Grund einer veränderten Abschrift der im 18. Jahrhundert „vielbesungenen“ Ode „Myrtill“ von Frau v. Klencke entstanden, deren Name auf dem Blatte ebensowenig genannt war wie der richtige Titel ihres Gedichtes. —

Von Schuberts weiterer Beschäftigung mit der „Rosamunde“ zeugt zunächst gleich 1824 die Ausgabe der vier Gesänge mit Klavierbegleitung als Opus 26. (Der Geisterchor erschien auch 1828 mit der ursprünglichen Begleitung von Blasinstrumenten; die Entre-acts und die Balletmusik wurden erst viel später verlegt.)

Daß aber Schubert und die Chézy an eine Neubearbeitung des Textes dachten, und daß diese verbesserte „Rosamunde“ wirklich zustande gekommen ist, war bisher völlig unbekannt. Zunächst gibt ein noch un-

gedruckter Brief Schuberts davon Kunde, der im Katalog der „Varnhagen von Enseschen Sammlung in der Kgl. Bibliothek zu Berlin, geordnet und verzeichnet von Ludwig Stern,“ (Berlin, Behr & Co., 1911) genannt ist, und den mir die Leitung dieser Bibliothek in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt hat. Das Schreiben, das Varnhagen offenbar von der Chézy zum Geschenk erhielt, ist aus Zelíz in Ungarn, wo Schubert zum zweiten Male als Musiklehrer der gräflichen Familie Esterházy weilte, an Helmina von Chézy nach Baden bei Wien (das ergibt sich aus den „Erinnerungen“ ihres Sohnes) gerichtet:

„Euer Wohlgeboren!

Überzeugt von dem Werte der Rosamunde von dem Augenblick an, als ich sie gelesen hatte, bin ich sehr erfreut, daß E. W. einige unbedeutende Mängel, welche nur ein mißgünstiges Publikum so auffällig rügen konnte, gewiß auf die vorteilhafteste Art zu heben unternommen haben, und rechne mir's zur besonderen Ehre, mit einem umgearbeiteten Exemplar bekannt zu werden. Was den Preis der Musik betrifft, so glaube ich, ihn nicht unter 100 fl. C. M. bestimmen zu können, ohne ihr selber zu schaden. Sollte er aber dennoch zu hoch sein, so würde ich E. W. bitten, selben, doch ohne zu großer Entfernung von der angegebenen Summe, selbst zu bestimmen, und dessen Überlieferung in meiner Abwesenheit unter beigefügter Adresse zu befördern ersuchen.

Mit größter Hochachtung

Ihr Ergebenster

Frz. Schubert.

Zeléz, den 5. Aug. 1824.

Adresse: Franz Schubert, Schullehrer in der Rossau im Schulhause in Wien.“

Das ist natürlich Schuberts Vater, der damals in der Grünen Torgasse Lehrer war. Die Schulgehilfenzeit des jungen Franz Schubert währte ja nur von 1814 bis 1818. Immerhin ist der übermäßig bescheidene Ton des Schreibers auffällig, der ihn ganz die sonstige Natürlichkeit seines Briefstils vergessen ließ. Das Schreiben Schuberts an die Chézy ist nicht nur als eines der wenigen eigenhändigen Dokumente aus dem Leben Schuberts wichtig (die in diesem Jahre mit allen anderen gesammelt bei Georg Müller in München erscheinen sollen), sondern besonders in Hinblick auf die Geschichte der „Rosamunde“. Auch zwei andere hierher gehörige Briefchen, die ich schon vor sieben Jahren gefunden habe, erscheinen jetzt in klarerem Lichte. Das eine Billet liegt in der Münchener Hof- und Staats-Bibliothek und lautet:

„Wenn Euer Gnaden mich mit einem Exemplar der umgearbeiteten Rosamunde beglücken können, so verbinden Sie mich sehr.

Ergebenster

Franz Schubert.“

Es scheint mir jetzt, als ob dieser, nicht näher bezeichnete Brief eine wieder verworfene erste Fassung des oben zitierten darstelle. Jedenfalls ist er ungefähr um dieselbe Zeit an Frau v. Chézy gerichtet worden. Das

„Euer Gnaden“ darf besonders aus den Zelizer Tagen bei Schubert nicht überraschen. Er wurde dort zum Gesinde gezählt, ähnlich wie Mozart im Hause des Salzburger Erzbischofs. Aber vielleicht hat Schubert seiner Librettistin gerade weniger devot, und doch liebenswürdig-mitteilsamer schreiben wollen, und darum den ersten Entwurf des Briefes beiseite gelegt.

Auch der dritte Brief Schuberts handelt, wie gesagt, von der „Rosamunde“. Ende 1826 verlangt er darin von Ignaz Xavier R. v. Seyfried, dem fruchtbaren Komponisten und ehemaligen Kapellmeister des Theaters an der Wien, die „Alphonso und Estrella“-Ouvertüre zurück, die offenbar in einem Privatkonzerte gespielt werden sollte; von einer öffentlichen Aufführung in dieser Zeit ist wenigstens nichts bekannt. Das kleine Billet, in dem Schubert — vielleicht nur der Verständlichkeit wegen — von der „Ouvertüre zur Rosamunde“ spricht, fand sich in der Wiener k. k. Hofbibliothek:

„Euer Wohlgeboren!

Ich ersuche Sie höflichst, mir durch den Überbringer dieses wissen zu lassen, ob sich meine Ouvertüre zur Rosamunde gefunden hat. Da sie den 2. Dez. gegeben werden soll, so wäre ich in einer schrecklichen Verlegenheit. Ich bitte also nochmal um baldige Antwort.

Ich verbleibe mit aller Achtung

Ihr Ergebenster

Wien, den 23. Dez. 1826.

Frz. Schubert.“

Es soll wohl 2. Jänner (1827) heißen. Seyfried scheint die verlegte Partitur dann doch in seinem Besitz oder im Musikarchiv des Wiedener Theaters gefunden zu haben. Das Manuskript ist erhalten. Bald darauf (1827) ließ Schubert, wie erwähnt, einen Auszug von dieser „Ouvertüre zur Oper ‚Alphonso und Estrella‘“ erscheinen, „für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet und dem Wohlgebornen Fräulein Anna Hönig [der Braut Schwinds und späteren Gemahlin des Offiziers Ferdinand Mayerhofer v. Grünbühel] gewidmet“. Sein Faktotum Josef Hüttenbrenner soll bei der Verbreitung dieses Werkes auch künstlerisch geholfen haben, indem er an dem Arrangement für Klavier mitarbeitete. Erst 1865 hat das Orchester des Wiener Hofopertheaters unter Dessoffs Führung in einem eigenen philharmonischen Konzert zugunsten des Schubert-Denkmal diese Ouvertüre, zugleich mit zwei Entre-Acts aus der „Rosamunde“, wieder öffentlich in Wien gespielt.

Im Jahre 1828 erschien dann bei Sauer & Leidesdorf, später bei Diabelli, wieder in einer Bearbeitung für Klavier, auch die „Zauberharfen“-Ouvertüre, als „Ouvertüre zum Drama Rosamunde“, op. 26a. Einige Biographen behaupten, daß sie schon 1823 bei Diabelli, als op. 33 (diese Nummer tragen aber die „Deutschen Tänze und Ecossaisen“!), erschienen sei. Das müßte noch unter dem Namen der „Zauberharfe“ geschehen sein. Aber es ist bisher kein Exemplar dieser angeblich

früheren Ausgabe nachgewiesen worden. Diabelli, der nach Schuberts Tod auch alle dessen früher bei anderen Verlegern erschienenen Werke übernommen zu haben scheint, hat dann in seiner „Ouvertüren-Sammlung“, zugleich mit einer zweihändigen Ausgabe der „Alphonso“-Ouvertüre, eine Bearbeitung der zur „Rosamunde“ gehörigen (No. 54), „für das Pianoforte allein arrangiert von Franz Xaver Chotek,“ herausgegeben. In der Originalfassung wurde diese Ouvertüre auch unter Herbecks Leitung am 1. Dezember 1867 im zweiten Wiener Gesellschaftskonzert zugleich mit der ganzen Musik der „Rosamunde“ aufgeführt. —

Zu Anfang der dreißiger Jahre — Schubert war schon tot — kam Helmina v. Chézy mit ihren beiden Söhnen nach München, wo sie sich wie allorts mit einer gewissen Glorie zu umgeben verstand. Ein Brief vom 8. August 1837, den sie an König Ludwig von Bayern schrieb, hat sich neulich im Autographenhandel gefunden. Er erzählt von dem Bemühen Helminas, die Aufführung der umgearbeiteten „Rosamunde“ gegen den Willen des Intendanten am Münchener Hoftheater durchzusetzen. In ihrem submissen Gesuche klagt die indessen verwitwete Frau v. Chézy, die sich aber auch als geborene Freiin Klencke, geschiedene Freiin Hasfer und als Enkelin der Karschin, die am Hofe Friedrichs des Großen gesungen, etwas zugute tat, als „Höchst Ihr wohlbekannte Sangesgenossin“ Sr. Majestät:

„Durch die Verweigerung des Hofrats von Küstner, einer dramatischen Dichtung, mit herrlicher Musik vom unsterblich ruhmvollen Franz Schubert, bin ich in eine solche Bestürzung versetzt, daß nur der Blick auf König Ludwigs Herz und Genius mir Trost gibt, und ich nicht anstehe, sie seinem Prüfungsblick vorzulegen . . . Die Rosamunde, Allerdurchlauchtigster König, die vor 14 Jahren in ihrer ersten, fehlerhaften Gestalt erschien, ist, in ihrer völligen Umschaffung, als das Haupt-Produkt eines halbhundertjährigen [die Gute war wirklich schon 54 Jahre alt geworden], tiefdurchfühlten, reichbewegten, schaffenden und sinnenden Dichterlebens, nicht unwert der Prüfung des Königs, dem Sangeslorbeer die gekrönte Schläfe kühlt.“

Ludwig möge sich durch die Lektüre einiger Stellen in ihrem beigelegten Reisehandbuch „Norika“ (1833) davon überzeugen, wie sehr sich die Absichten der Chézy mit den Taten des Königs decken.

„Eine solche Überzeugung kann nur zugunsten meiner neuen Dichtung sprechen, in welcher ich erstrebt, die Voll-Anschauung eines Gottfremden, Tiefverstockten, in der Fülle reicher Naturkräfte nur entsetzlicher verderbten Gemütes zu geben, das nun frech vom Himmel der Liebe Glück erstürmen will, dann die Hölle zum Beistand ruft, dann zuletzt, von der Wahrheit bewegt, irdisch zugrund geht, um die Seele zu retten (Fulgentius, der Statthalter von Cypern, der sich vergebens um die Liebe der Prinzessin Rosamunde bemüht und, bevor er sich noch an ihr rächen kann, durch den Prinzen von Candia, Rosamundens Bräutigam, aus dem Wege geschafft wird); versöhnend habe ich die kindliche Claribella und die anderen Gestalten, und Rosamunde als das siegende Licht der reinen Liebe dem Frevler gegenüber gestellt. Eure Majestät werden allergnädigst verzeihen, und vielleicht billigen, daß ich dieselbe Abschrift einsende, welche beim Hofrat von Küstner war. In ehrfurchtsvoller Erwartung allerhöchst-Ihrer Entschließung ersterbe ich usw.“

König Ludwig hat hoffentlich nicht verziehen. Der schwulstige Brief wird ihn vielleicht jeder weiteren Mühe, Helminas Manuskripte zu lesen, enthoben haben. Die „Rosamunde“ wurde in München nie gegeben. Auch Wilhelm Chézy berichtet, daß sie außerhalb Wiens zwar „von ein paar anderen Bühnen angenommen und bezahlt, seines Wissens aber nicht aufgeführt“ worden sei. An der zweiten Fassung des Textes dürfte nichts verloren gegangen sein. Aber was ist mit der Partitur geschehen, die Frau v. Chézy doch offenbar um 100 fl. C. M., wahrscheinlich aber noch billiger, samt dem Aufführungsrechte für alle Zeiten und Länder von Franz Schubert erworben hat? Gott sei Dank — die erste Fassung der „Rosamunden“-Musik, wenn überhaupt eine zweite bestand, ist uns erhalten geblieben. Und keine urheberrechtlichen Fragen hindern einen geschickten Bearbeiter, die Gesangstexte der „Rosamunde“, da das Buch durch höheren Ratschluß auch in seiner „ersten, fehlerhaften Gestalt“ in Verlust geriet, wirklich für Schuberts Musik, in ihrem Geiste und zu ihren Gunsten, umzuarbeiten. Castelli, ein anderer Textdichter Schuberts, ist tot, und sein „Häuslicher Krieg“, eine Oper mit ähnlichem Schicksal, ward zu neuem Leben erweckt. Helmina verdient es nicht besser als Castelli. Sie folge ihm nach, und „Rosamunde“ wird als ein „siegendes Licht“ aufleuchten über der „irdisch zugrunde gegangenen Frevlerin“ an der Kunst Franz Schuberts . . .

Der Poesie Helmina v. Chézys ist noch ein dritter, wenig bekannter Opernkomponist zum Opfer gefallen; und auch Johann Friedrich Reichardt hat zwei Lieder von Karoline Luise v. Klencke komponiert. Helmina war der Ansicht, daß „die Krone des Genius ein Kunkellehen in der ganzen Familie“ sei. Mit ihren beiden Söhnen ist das Geschlecht der Karschin erloschen; und wenn auch Wilhelm Novellen und Romane schrieb, so hat sich der „Genius“ über diese männliche Generation hinaus doch nicht weiter fortgepflanzt. Vielleicht erscheint aber, mit Hinblick auf Weber und Schubert, das Wort Grimms an Görres gewichtiger: „Die Poesie der Weiber stiftet doch wenig Rechtes und Gutes, und so muß es eigentlich der Karschin zugeschrieben werden, daß ihre Enkelin sich einbildet, eine Dichterin zu sein.“

BEETHOVEN-RETOUCHEN UND KEIN ENDE!

VON DR. FELIX GOTTHELF-WIEN

Daß Beethovens letzte Werke, besonders die Neunte Symphonie, noch Jahrzehnte nach des Meisters Tod unverstanden blieben, hatte wohl zum Teil auch darin seinen Grund, daß das an sich neuartig kühne und darum schwer verständliche Melos an vielen Stellen in einer instrumentalen Einkleidung erschien, die seine Linie nicht deutlich genug hervorhob. Erst als der kongeniale Geist Richard Wagners die rätselhaften Runen dieses Melos entzifferte und deutete, und als er, von inbrünstiger Liebe zu Beethoven getrieben, als erster den Mut fand, die Instrumentation an solchen Stellen sinngemäß zu verbessern, da begannen diese Spätwerke verstanden zu werden und allgemein durchzudringen.

Es kann sich so bei allen diesen Retouchen nicht um eigentliche Verbesserungen handeln. Wer wollte auch einen Beethoven verbessern? — Es handelt sich dabei immer nur um die pietätvolle Verdeutlichung der eigenen Gedanken des Meisters an solchen Stellen, wo äußere, nicht in seiner Macht liegende Ursachen ihn selbst an dieser Deutlichmachung verhindert haben. Gelingt es uns, diese Hindernisse zu beseitigen, so handeln wir im Sinne und Geiste des Schöpfers dieser Gedanken, und nur solche Retouchen sind auch wirklich berechtigt.

Dieser Hindernisse waren zweierlei: erstens seine immer zunehmende Taubheit, die ihn bei den späteren Werken der Möglichkeit beraubte, das innerlich Gehörte durch das äußere Ohr nach seiner sinnlichen Wirkung zu kontrollieren. Daß trotz diesem Hindernisse doch nur so wenige Stellen der nachträglichen Ausbesserung bedurften, ist ein Zeichen von der gewaltigen Divinationskraft seines Geistes. Hat ihn doch seine Taubheit nicht verhindert, die Koloristik seines Orchesters immer weiter zu entwickeln und vorher ungeahnte Klangkombinationen und orchestrale Farben hervorzuzaubern. Die Sicherheit des Genies, die, nach einem geistreichen Worte Herman Zumpes, den Nagel auf den Kopf trifft, ohne hinzusehen, bewährte sich auch hier. In Anbetracht dessen glaube ich, daß man nicht jede Stelle in den Beethovenschen Partituren, in der sich die melodische Linie nicht scharf und klar hervorhebt, deshalb nun gleich retouchieren mußte. Ich habe den Eindruck, daß es oft wohlberechnete Absicht ist, wenn er die melodische Kontur gleichsam nur verschwommen durchschimmern läßt. Besonders dürfte dies für manche, nur von den klangschwachen Kontrabässen gespielte melodische und figurative Gänge zutreffen. Es handelt sich da oft um eine stimmunggebende dunkle Untermalung des helleren Orchesterklanges, um eine Art Clairobscur. Wie ja

auch die großen Maler, nach dem Vorbilde Rembrandts, häufig die scharfen Konturen vermeiden und die Linie in Licht- und Farbtöne auflösen. Deshalb ist auch Richard Wagner in solchen Fällen mit der größten Behutsamkeit und Zurückhaltung bei der Retouchierung vorgegangen, und wir sollten uns hüten, mehr zu tun.

Anders verhält es sich mit dem zweiten Hindernis, das Beethoven die volle Verdeutlichung seiner Ideen oft unmöglich machte: die Unzulänglichkeit der ihm damals zur Verfügung stehenden Orchesterinstrumente, besonders der Blech-Blasinstrumente. Zwar hieße es auch hier, sich am Stilgesetz versündigen, wollte man die unvollständige Skala der Naturhörner und Naturtrompeten in den Beethovenschen Partituren in allzu ausgiebigem Maße durch die unseren heutigen Ventilinstrumenten möglichen Töne ergänzen. Soweit dies beim Waldhorn damals durch Stopfen und andere Kunstgriffe schon möglich war, hat ja Beethoven selbst von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht und diesem schönen Instrumente die Seele der Melodie eingehaucht. Aber bei der Naturtrompete war das damals noch unmöglich: sie blieb unbeseelt. Nur sehr selten, wenn sich das Thema gerade einmal fanfarenartig in den Naturtönen bewegte, konnte sie thematisch verwendet werden. Im übrigen blieb sie nur Klangfarbe, sei es, daß sie im Forte das Tutti verstärkte, sei es, daß sie, wie bei der Reprise im ersten Satz der Neunten Symphonie, durch kurze, tiefe Pianissimotöne eine bekloffen-geheimnisvolle Stimmung treffend malte.

Es gibt aber einzelne Stellen, wo Beethoven auch diesem Instrumente die Seele der getragenen Melodie einzubauchen suchte, und eine dieser Stellen ist es, an der wir deutlich erkennen können, wie sein Wollen an der kläglichen Unzulänglichkeit des Instrumentes scheiterte. Und haben wir dies erkannt, so ergibt sich daraus für uns die unabweisliche Pflicht, dem Willen des Meisters Erfüllung zu schaffen, da das Instrument in unserer Zeit einen solchen Grad der Vollkommenheit erreicht hat, daß es melodisch verwertbar ist. Die Stelle, die ich meine, befindet sich in dem Trio des Scherzos der A-dur Symphonie. Der unvergleichliche Zauber dieses Trios (Assai meno presto, D-dur) beruht darauf, daß während der ganzen Dauer dieses Satzes ein a in der Oktavverdoppelung:



ausgehalten wird; zuerst, wenn Holzbläser und Hörner das von romantischem Hauche umduftete Thema bringen, piano von den Geigen, wie milder Mondschein über einem stillen Waldtale; dann, wenn das Thema fortissimo

im vollen Orchester erklingt, von zwei Trompeten, die das liebevolle Bild wie mit hellem Sonnenglanz überstrahlen. Nach der ersten sechstaktigen Periode des Themas aber wird dieses ausgehaltene a jedesmal durch eine zweitaktige Periode abgelöst, die eine kurze Ausweichung nach gis bringt, die sich als eine Imitation des Hauptthemas darstellt:



So bringen es wenigstens die Geigen. Wenn aber dann die Trompeten das a aushalten, dann hören wir statt dessen:



Das wirkt, im Vergleich mit der kurz vorher erklingenden korrespondierenden Geigenstelle, inhaltsleer und plump. Warum schreibt es Beethoven? Warum gibt er nicht auch den Trompeten die schön belebte thematische Figur? Weil die damaligen Natur-Trompeten sie nicht hätten blasen können. Er mußte sich mit der einfachen Tonwiederholung begnügen, um, wenn auch nicht das ausdrucksvolle Melos, so doch wenigstens den Rhythmus der entsprechenden Geigenstelle festzuhalten. Da nun aber unsere heutigen Ventil-Trompeten mit Leichtigkeit dieses gis (fis der D-Trompeten) intonieren können, so ist es unsere Pflicht, die durch die gleichnamige Geigenstelle deutlich manifestierte ursprüngliche Absicht des Meisters wiederherzustellen und die beiden Trompeten in D so blasen zu lassen:



Ebenso bei der späteren Wiederholung.

Es handelt sich also nur um die Abänderung eines einzigen Tones. Die Geringfügigkeit dieser Retouche darf uns aber nicht über ihre Bedeutsamkeit täuschen. Denn es handelt sich an dieser Stelle um die Wiederherstellung des motivischen Hauptgedankens des ganzen Trio-Satzes, dessen Hauptmotiv lautet:



das auch den gesangartigen Mittelsatz desselben in dem schwärmerisch zarten Hornmotiv:

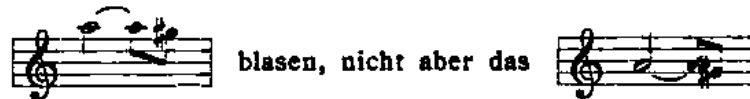


begleitet, und so gleichsam den roten Faden bildet, der sich durch das ganze Trio binzieht und es zusammenhält. Soll nun dieser motivische Faden in unserer Trompeten-Stelle plötzlich abgerissen werden, weil diese Instrumente damals noch unfähig waren ihn weiterzuspinnen? Ja, wenn wir bedenken, daß dieses charakteristische Halbtonmotiv auch schon den F-dur Vordersatz des Scherzos in der sich in verschiedenen Tonhöhen wiederholenden Form



beherrscht und so gleichsam die Keimzelle des ganzen Scherzos darstellt, so werden wir sicher sein, im Sinne seines Schöpfers zu handeln, wenn wir es auch an dieser glänzenden Trompetenstelle, die den Gipfelpunkt des Ganzen bedeutet, wieder in seine Rechte einsetzen.

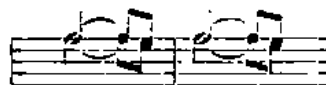
Nun könnte man folgendes einwenden: Hätte Beethoven so viel Wert auf dieses Motiv gelegt, so hätte er ja eine andere Trompetenstimme wählen können, bei der seine Ausführung möglich gewesen wäre. Dafür wäre nur die E-Trompete in Betracht gekommen. Diese kann zwar das



blasen, nicht aber das



Er hätte also beide Trompeten in der oberen Oktave vereinigen und die Stelle so notieren müssen:



Nun ist aber das hohe f auf der Natur-Trompete ein schlechter, weil nur durch Stopfen hervorzubringender Ton, dem der an dieser Stelle erforderliche Glanz mangelt, mit dem sich die Trompeten gegen das Fortissimo des ganzen Orchesters durchzusetzen haben. Die beabsichtigte Wirkung wäre also verfehlt worden; und so mußte auch auf dieses Auskunftsmittel verzichtet werden.

Auf unseren Ventil-Trompeten in F kann aber die Stelle mit voller Kraft und höchstem Glanz so gespielt werden, wie sie dem Meister ursprünglich vorschwebte, und es liegt daher für uns gar kein Grund vor, die verstümmelte und entstellte Form beizubehalten, zu der sich Beethoven durch die Unvollkommenheit der damaligen Instrumente gezwungen sah. Es sollte mich daher gar nicht wundern, wenn nicht mancher vernünftige Dirigent diese so notwendige Retouche schon längst in seinem Orchester eingeführt hätte. Ich würde ihm gern die Priorität dieser Anregung überlassen und mich freuen, auf diese Weise durch andere meine Gedanken bestätigt zu finden.¹⁾ — Da ich aber schon seit vielen Jahren vergeblich darauf warte, diese Verbesserung von einem anderen eingeführt zu sehen, und da sich mir deren Notwendigkeit bei jedem Anhören der A-dur Symphonie immer wieder von neuem aufdrängt, so will ich nicht länger zögern, sie zur öffentlichen Diskussion zu stellen.

¹⁾ Während des Druckes erfahre ich durch die Redaktion, daß schon Hans von Bülow in den Konzerten des Berliner Philharmonischen Orchesters diese Retouche eingeführt hatte. Ich bin Herrn Kapellmeister Bernhard Schuster für diesen Hinweis sehr dankbar. Einen besseren Eideshelfer als Hans v. Bülow hätte ich mir wohl kaum wünschen können. Es ist mir um so unbegreiflicher, daß sein gutes Beispiel nicht schon längst allgemein befolgt wird.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Zeitschriften

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 39. Jahrgang, No. 11 und 12 (15. und 22. März 1912). — No. 11. „Wort- und Tonkunst im Liede.“ Von Otto R. Hübner. Verfasser, der an alle Liedmusik die Forderung stellt: „sie muß Gefühlsausdruck bleiben und darf nicht Tonsetzkunst sein wollen!“, vertritt den Standpunkt, „daß unser heutiges Liederschaffen mannigfach auf Irrwegen wandelt und dabei an allgemeiner Verkünstelung und Veräußerlichung stark krankt“. — „Sebastian oder Friedemann Bach?“ Von August Stradal. Wendet sich gegen den von Max Schneider in No. 9 geführten Nachweis, daß das sogenannte d-moll Orgelkonzert nicht von Friedemann herrührt, sondern von Vivaldi. Max Schneider weist in seiner Replik nochmals überzeugend die Richtigkeit seiner Behauptung nach. — „Rochus von Liliencron †.“ Von Arnold Ebel. Verfasser schließt seinen ausführlichen Nekrolog mit den Worten: „Wir ... scheiden von dem großen, unvergeßlichen Baumeister im Reiche der Kunst und Wissenschaft nicht mit Klagen, sondern mit freudigen Gefühlen dankbarer Liebe und der Ehrenpflicht dauernden Gedenkens.“ — No. 12. „Das Klavizimbel bei Bach.“ Von Wanda Landowska. Im ersten Teil ihrer Studie (Schluß in No. 13) sagt Verfasserin u. a.: „Das Klavichord, das Klavizimbel, die alten Klaviere und unsere modernen Klaviere, sie alle sind bewundernswerte Instrumente. Es handelt sich allein darum, auf jedem von ihnen die Stücke zu spielen, die für dasselbe geeignet sind, und bei geschickter Handhabung wird man aus jedem die ihm eigentümliche Schönheit und Ausdrucksfähigkeit herausbringen können.“ — „Arnold Schönberg, der Mann der Zukunft?“ Von Otto Besch. Verfasser verneint diese Frage. „... Wohl trägt er mit Kraft dazu bei, allerlei ästhetischen Kleinkram zu beseitigen, mit dem man den Tempel der Kunst auszuputzen versuchte, obwohl er bei dieser Arbeit bisweilen sehr radikal verfährt und manche kostbare Reliquie mit auf den Kehralthaufen befördern will. Von einem Komponisten der Zukunft aber erwarten wir stärkere, gewaltigere Eindrücke, als sie uns Schönberg mit seinen letzten Werken zu bieten weiß.“ — „Dekadente Rhythmen.“ Von Hans Neidhardt. „Als schlechten Rhythmus möchte ich den bezeichnen, der nicht aus der Notwendigkeit der künstlerischen Linie heraus dem melodischen Flusse seine natürliche Bewegung gibt, sondern der durch ungewöhnliche Reize, deplacierte Effekte, oberflächliche, aber dekorative Mache aufzustacheln und zu blenden sucht. Damit hätten wir aber den Begriff der Dekadenz und der Bezeichnung: dekadente Rhythmen.“ An diesen krankt nach dem Verfasser hauptsächlich die moderne Operette, die allmählich auf dem Nullpunkt des künstlerischen Wertes angelangt ist.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 33. Jahrgang, Heft 12 (21. März 1912). — „Das Deutsche Symphoniehaus.“ Von Paul Ehlers. „... An Beethovens 150. Geburtstage soll das Deutsche Symphoniehaus eingeweiht werden als ein Zeichen dafür, daß der deutsche Geist erkannt hat, was die deutsche Musik unserem Volke, der ganzen Welt bedeutet. Ein Festspielhaus der Symphonie soll es sein, aber, so hoffen wir, seine edle Erscheinung wird auch auf die Alltagsstätten unseres Musikgetriebes wirken und unsere Architekten veranlassen, ihre Gedanken von einer unmusikalischen Vergangenheit weg in die Zukunft zu richten ...“ Ehlers' Frage, wohin der Tempel kommen solle, glaubt eine Nachschrift der Redaktion dahin beantworten zu dürfen, daß Stuttgart, „die musikalisch mächtig emporstrebende schwäbische Residenz“, alle Aussicht habe, „das Deutsche Symphoniehaus auf einer seiner Höhen begrüßen zu können“. — „Erläuterungen zu Klavierabenden.“

Von Carl Fuchs. (Fortsetzung: Schubert-Abend, Chopin-Abend). — „Das ‚Album d'un voyageur‘ und ‚La première année de pèlerinage‘ von Franz Liszt.“ Eine vergleichende Studie von August Stradal (Fortsetzung). — „Karl Schuricht.“ Von Tony Canstatt. Über den neuen Wiesbadener städtischen Musikdirektor. — „Wilhelm Herold.“ Von Carlos Droste. Skizze des dänischen, auch in Deutschland wohlbekannten Heldenentors. — Über „Die Uraufführung des ‚Barbier von Sevilla‘“ plaudert Ernst Stier nach dem Buche „Le prime rappresentazioni celebri“ von Gino Honaldi. — „Berthold Auerbach und die Musik.“ Ein Blatt der Erinnerung an den 100. Geburtstag des Verfassers der Schwarzwälder Dorfgeschichten von Arnold Koeppen. „... manch schönes, goldenes Wort entfloß seinem Munde über die Musik, die er neidlos der eigenen Kunst voranstellte an Schönheit und Wirkung; zu mancher Stunde dichterischen Schaffens ist die geheimnisvolle Kraft in ihm durch ihre holden Klänge angeregt worden und hat Früchte von unvergänglichem Werte in ihm gezeitigt ...“

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 70. Jahrgang, No. 11 und 12 (13. und 20. März 1912). — „Das Opernhaus ein Idealbau?“ Von August Spanuth. Den aus Anlaß der Kritik der Entwürfe zum Berliner Opernhaus-Neubau da und dort geäußerten „großen Worten“ über die „hohe kulturelle Bedeutung des Opernhauses“ steht Verfasser etwas skeptisch gegenüber. „Das Opernhaus von heute kann sich nicht darauf kaprizieren, ein Tempel für Mozarts oder ein solcher für Wagners Kunst zu sein; neben diesen beiden Halbgöttern muß es ja noch manche Viertelgötter und sogar ganz gottlose Scheingötzen dulden. Ja, wenn es die Umstände mit sich bringen, wird es gelegentlich auch zum Operettenstall erniedrigt. Läßt sich für ein Gebäude mit so vielen heterogenen Zwecken ein Ideal- und Monumentalstil ersinnen? Wie könnte dem größten Baumeister mit solchem Zweck vor Augen eine große Idee kommen? ...“ — No. 12. „Scriabine und die Dissonanz.“ Von August Spanuth. Über das jüngst in Bremen aufgeführte Orchesterwerk „Prométhée“ des russischen Tonsetzers. Verfasser erkennt „eins unter allen Umständen an: daß dieser Scriabine radikaler, logischer vorgeht, als irgendein anderer unserer Modernsten, daß er, Scriabine, sein Ziel klarer zu sehen scheint, als andere Neuerer die ihrigen, daß er uns also voraussichtlich am schnellsten zur Klarheit darüber bringen wird, ob unser gegenwärtiges Tonsystem wirklich abgewirtschaftet hat, oder ob die Tonalitätsleugner nur an einem vorübergehenden musikalischen Alpdrücken laborieren ...“

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig), 24. Jahrgang, No. 1 bis 12 (15. Januar bis 8. Dezember 1910). — No. 1. „Der Deutsch-Evangelische Kirchengesangsverein.“ Von Eduard Becker. Rückblick auf die Kirchengesangsbewegung in Deutschland und Darlegung der Bestrebungen des Deutschen Kirchengesangsvereins. — „Der Deutsche Kirchengesangsverein und die Mannigfaltigkeit des deutschen kirchlichen Lebens.“ Von Dr. Flöring. — „Was haben wir an unseren großen Kirchengesangsfesten?“ Von Julius Smend. „Ohne jede Überhebung dürfen wir feststellen, daß durch unseren Bund die Pflege der gottesdienstlichen Tonkunst sich in Stadt und Land ganz wesentlich gehoben hat. Das beweist unter anderem die Steigerung der Ansprüche unserer Chöre auf literarischem Gebiet, die wachsende Neigung namhafter Komponisten zu kirchenmusikalischer Betätigung, der Eindruck auf die öffentliche Meinung, wie sie in der Tagespresse sich spiegelt, ... nicht zuletzt das allmähliche Verschwinden von allerlei Unziemlichkeit, Ungereimtheit und Unmöglichkeit in unserem kirchlichen Leben.“ — „Was mir den Deutsch-Evangelischen Kirchengesangsverein wert macht.“ Von Wilhelm Nelle.

„Im Kirchengesangsverein berühren und befruchten sich der Stand der Kirchenmusiker und der der Geistlichen gegenseitig von Person zu Person, durch Wort und Schrift, durch Anerkennung und Verständnis, durch Liebe, die die Kritik nicht ausschließt.“ — „Kirchenmusikhonorar.“ Von K. Als Beweis für die zuweilen geradezu kläglichen Aufwendungen für kirchenmusikalische Dienstleistungen führt Verfasser folgenden typischen Fall an: „Zu Hornbach in der Pfalz werden seit mehr als 40 Jahren 34,30 Mk. für das Orgelspiel in etwa 120 Gottesdiensten jährlich bezahlt. Zwei Lehrer haben den Organistendienst abwechselnd versehen. Einer davon . . . hat auch schon über 25 Jahre um 40 Mk. jährlich die Leitung des Kirchenchores besorgt und mit seinem Verein Schönes geleistet. Verschiedene Gesuche um zeitgemäße Aufbesserung wurden stets mit der Begründung abgewiesen, daß keine Mittel vorhanden wären . . .“ — No. 2. „Neue Bach-Literatur.“ Von Karl Schmidt. (Fortsetzung in No. 3, Schluß in No. 12.) — „Zu Post: ‚Zur Erklärung des polyrhythmischen Chorals.‘“ Von Otto Grieb. — No. 4. „Händels Oratorium ‚Joseph‘.“ Bericht über die deutsche Erstaufführung durch die Hallische Singakademie von Paul Klanert. — No. 5. „Hoforganist Andreas Barner †.“ Nachruf auf den Karlsruher Orgelmeister von K. H. — No. 6. „Das Mitsingen der Gemeinde bei den Schlußchören der Kantaten und den einfachen Choralstücken der Passionen Bachs.“ Von Eduard Becker. „So wird es doch, wenigstens für die Kirchengebiete mit rhythmischer Sangesweise, beim Zuhören der Choralstücke bleiben müssen, und auch in den anderen Gebieten wird man die einzelnen Choräle genau darauf ansehen müssen, ob die Gemeinde bei ihnen ihre gewohnte Weise mitsingen kann.“ — No. 7. „Fünftes Deutsches Bachfest in Duisburg.“ Bericht von Karl Schmidt. — No. 9. „Die Stufennote.“ Von Friedrich Mahler. „Das Wesen der Stufennote besteht darin, daß der Notenkopf, statt der gebräuchlichen stets gleichbleibenden ovalen Form, entsprechend den Stufen der Tonleiter eine verschiedene Gestalt annimmt.“ — No. 10. „Der kirchliche Männerchor.“ Von Heinrich Müller. „Die Erhaltung des männerstimmigen Liedes im Gottesdienst und Konzert muß gefordert werden. Kein Pfarrer und Kirchenvorstand sollte die Hand dazu bieten, den Männerchor zu verdrängen, den Köstlin ‚den kunstmäßigen Träger des modernen Volksgesangs‘ nennt. Bieten die Kompositionen von Nägeli, Bernhard Klein und vielen anderen nicht erbauliche Einlagen für die Gottesdienste? Sind Schuberts Psalm 23 und seine ‚Deutsche Messe‘ nicht herrliche Gaben für Kirchenkonzerte? Mehren sich aber die ‚kirchlichen Männerchöre‘ in den Landesvereinen, so werden es sich deren Vorstände gewiß auch angelegen sein lassen, eben so wohlfeile und praktische Sammlungen für sie herauszugeben wie für die gemischten Chöre.“ — No. 12. „Neue Choralbücher.“ Von G. Weimar.

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Essen), 5. Jahrgang, Heft 10 bis 6. Jahrgang, Heft 5 (15. Januar bis 15. August 1911). — Heft 10. „Lücken im neuen Gesanglehrplan für höhere Knabenschulen.“ Von F. W. Verfasser hält eine Verfügung des Ministeriums für notwendig, daß in denjenigen preußischen Knabenschulen, „die eine höhere Gesangstundenzahl, als der neue Gesanglehrplan vorsieht, bereits angesetzt haben, keine Verminderung derselben eintreten darf, natürlich unter Befolgung der Bestimmung, daß kein Schüler mehr als wöchentlich zwei Gesangstunden haben soll.“ — „Streifzüge durch Theorie und Praxis des Gesangunterrichts.“ Von Oskar Schäfer (Schluß). Handelt hauptsächlich von Jaques-Dalcroze und seiner rhythmischen Gymnastik. — Heft 11. „Verlauf der ersten Prüfung für Gesanglehrer und -lehrerinnen an höheren Lehranstalten in Preußen.“ — „Sprechen und Singen im Schulunterricht.“ Von Karl Roeder. Als eine der wichtigsten Arbeiten auf dem Gebiete der Gesangreform bezeichnet

Verfasser die Beseitigung der „Mängel, die die sprachliche und damit auch musikalisch-gesangliche Erziehung unseres Volkes hemmen oder gar direkt schädlich beeinflussen. Alle Lehrer ohne Ausnahme sollten sich in ihrem Gewissen gebunden fühlen, durch pädagogisch richtige Behandlung der Sprechwerkzeuge ihrer Schüler deren sprachliche und gesangliche Ausbildung fördern zu helfen.“ — „Gedanken und Vorschläge zu Dr. Lakers Notenschrift.“ Von K. Schilling. „... Ich bin jetzt überzeugt, daß diese vorgeschlagene Notenschrift wirklich geeignet ist, den schriftlichen Ausdruck der musikalischen Gedanken zu vereinfachen. Es wäre bedauerlich, wenn man sie aus Vorurteil, womöglich ohne nähere Prüfung, ebenso verdammen wollte wie manche ähnlichen älteren Versuche.“ — „Rhythmische Gymnastik.“ Über ihr Wesen und ihre Verwendung im Schulgesangunterricht. Von C. Gottsleben. „... lassen Sie uns durch theoretisches und praktisches Studium der rhythmischen Gymnastik das Gold, das die Methode enthält, heben und umwandeln in Münzen, die in unseren Schulen Kurswert haben, Schülern und Lehrern zur Freude, der Schule zum Segen!“ — Heft 12. „Harmonielehre als Unterrichtsgegenstand am Seminar.“ Von Oskar Schäfer. „Auch für die Schüler im Seminar ist das Beste gerade gut genug, und das ist zurzeit das ‚System Riemann‘.“ — „Das deutsche Volkskinderlied.“ Von Ludwig Kageler. „Daß die Kinderlieder mit mythischen Zügen von großer Bedeutung für mythologische Forschungen sind, daß andere ein Spiegelbild deutscher Sitten und Gebräuche geben, wieder andere durch ihre seltenen Wortbildungen dem Sprachforscher reichen Stoff zum Studium bieten, erhöht noch die Bedeutung der Kinderlieder, wenn sie auch von Haus aus dazu nicht bestimmt, sondern um ihrer selbst willen da sind.“ — „Nur eine Übung.“ Von Fritz Jöde. Skizze aus dem Gesangunterricht in der Schule. — „Ein Stimm-Phänomen.“ Von Nana Weber-Bell. Über die Doppeltönigkeit in der Stimme des Sängers Soma Balogh aus Budapest. „Der hörbare Unterton im Brummtone des Herrn Balogh kann nur mit ganz abnormen Muskeltätigkeiten bei der Intonation in Zusammenhang gebracht werden, die nicht nur im Stimmmechanismus stattfinden, sondern auch im Ansatzrohr, dessen Indifferenzzustand, in dem er sich bei der Bildung des Brummtones befindet, stark beeinflußt wird.“ — „Eine neue Volksweise.“ Von F. Wiedermann. Über eine in der Stuttgarter Gegend und in Tübingen gesungene Volksweise zu Eduard Mörikes herrlichem Gedicht „Das verlassene Mägdlein.“ — Heft 1. „Musikalische Erziehung.“ Von Alexis Hollaender. (Fortsetzung in Heft 2, Schluß in Heft 3). „... Zurück zur Natur! Keine Heuchelei durch Nachsprechen nicht empfundener Gefühle! Ein entschiedenes Bekennen seiner Meinung! Ein absolutes Fernhalten seichter Musik! ... alles dies wird den Sieg der guten Sache beschleunigen. Wir besitzen wie in der Literatur so auch in der Musik einen so großen Schatz von guten und gehaltreichen, dabei formschönen Werken jeder Gattung, der erbauenden, erhebenden, wie auch der gefällig unterhaltenden, daß es an Stoff für wahre künstlerische Bildung wahrlich nicht fehlt ...“ — „Über die Urheberschaft der neuen Volksweise zu Eduard Mörikes Gedicht ‚Das verlassene Mägdlein‘.“ Von Karl Reisert. Verfasser weist nach, daß die Melodie von Wilhelm Speidel (1826—1899) stammt; die vom Volk bewirkte Änderung der Originalfassung bietet ein bemerkenswertes Beispiel dafür, wie das Volk Melodien sich zurecht singt. — Heft 2. „Vom 5. Musikpädagogischen Kongreß in Berlin.“ Bericht von F. Wiedermann. — „Die Kunst des musikalischen Vortrags.“ Von Amalie Münch (Fortsetzung in Heft 3, Schluß in Heft 4). „Mit der sinnlichen Schönheit muß sich im Kunstwerke seelische Schönheit verbinden. Den schönen Stimmungen, die das Kunstwerk füllen, muß der Vortrag Seele ein-

zuhauchen wissen. Der Ton tut das ja an sich schon. Und doch ist diese Forderung nicht so selbstverständlich. Der Vortrag kann so lahm und ausdruckslos dahinfließen, daß er gerade das Gegenteil bewirkt, daß in ihm Gefühle erstarren und er auch im Hörer keine Gefühle auszulösen vermag.“ — „Tanzrhythmen“. Skizze aus dem Gesangunterricht von Fritz Jöde. — Heft 3. „Hochschulbildung für Musiklehrer“. Von Ernst Paul. „Vom Musiker im höheren Amte ist Hochschulbildung zu verlangen. Sie kann nur erworben werden durch kunstwissenschaftliches Studium auf der Hochschule . . . Dem praktisch geschulten Musiker die Bahn frei zum kunstwissenschaftlichen Studium! Alle Musikreform muß gipfeln in dem einen Ziele: Gleichstellung von Wissenschaft und Kunst.“ — „I. Österreichischer Musikpädagogischer Kongreß in Wien.“ — „Zur Geschichte der Gesangsvereine.“ Von Vollrat von Lepel. — Heft 4. „Robert Radecke †.“ Nachruf von Ernst Paul. — „Der Einfluß des modernen Lebens auf die Gesangkunst und das Gesangsinstrument.“ Von Cornelia van Zanten. — „Liederbuch und Liedauswahl in der Volksschule.“ Von K. Schilling. Verfasser stellt folgende Forderungen: „Die Melodie hat sich unter Vermeidung von großen Sprüngen in der jeweiligen Stimmzone zu bewegen. Unpassende Lieder sind auf spätere Schuljahre zu verlegen oder zu streichen. Letzteres gilt besonders von Liedern, die nur des Textes wegen aufgenommen worden sind, deren Melodie aber eine wertlose Knittelreihung ist . . . Der Text muß wertvoll sein, darf den Ideenkreis der Kinder nicht überschreiten und muß zu den Anschauungen unseres Jahrhunderts passen. Urtexte dürfen nur dann wieder eingesetzt werden, wenn sie ästhetisch und phonetisch den Überarbeitungen vorzuziehen sind. Sonst soll man sie ruhig schlummern lassen.“ — Heft 5. „Der Lichtbilderapparat im Dienste der musikalischen Erziehung.“ Von Richard Noatzsch. „Alles das, was der Musikliebhaber von der Tonkunst wissen muß, läßt sich durchweg mit dem Lichtbilderapparat erläutern; Intervalle, Tonleitern, alle sonstigen Gebiete der Musiktheorie können allgemein verständlich mit seiner Hilfe veranschaulicht werden . . . Zur Veranschaulichung polyphoner Formen steht der Lichtbilderapparat einzigartig da, weil man mit seiner Hilfe die einzelnen Stimmen in verschiedener Färbung am Lichtschirm erscheinen lassen kann.“ Verfasser, dem es nach vielen Versuchen gelungen ist, auf sehr billigem Wege Noten-Diapositive herzustellen, verfügt z. B. bei der Sonate op. 90 von Beethoven über 41 Lichtbilder. — „Die Resonanzräume der Sprachlaute und ihre Klangwertung.“ Von Hermann Gutzmann. — „Methodische Erläuterungen zum neuen Lehrplan des Gesangunterrichts an den höheren Lehranstalten für die männliche Jugend, mit Berücksichtigung des Gesangunterrichts in der Volksschule.“ Von H. J. Müller.

DIE STIMME (Berlin), 5. Jahrgang, Heft 1 bis 6 (Oktober 1910 bis März 1911). — Heft 1. „Die Heilung der Singstimme durch elektro-mechanische Tonbehandlung.“ Von Theodor S. Flatau. Über ein von dem Verfasser erfundenes therapeutisches Instrument, „womit in der Behandlung der funktionellen Stimmstörungen die schwierige und bisher so zeitraubende Tätigkeit des Arztes wieder auf eine neue höhere Grundlage gestellt und ein erst von wenigen Laryngologen bearbeitetes Gebiet durch exaktere und erfolgreichere Einwirkungen bereichert wird.“ — „Leitstufen und Alteration.“ Von Paul Hassenstein. — „Über die Stimmprüfung.“ Von Georg Vogel. (Fortsetzung in Heft 2, Schluß in Heft 3.) „ . . . Mit einem Worte: Ein ehrlicher Makler auf unserem Gebiete hat mit verschwindenden Ausnahmen den getreuen Eckart zu spielen und zu warnen . . . Leider lassen auch die Unbegabtesten sich nicht warnen, sondern sie singen doch.“ — „Worin besteht der Hauptwert des Rutzschen Typensystems für den Kunstsingenden?“ Von

Emsy Aeckerle-Klau. „Der Wert des Typensingens mit den obligaten ersten Rumpfmuskeleinstellungen liegt in der hierdurch ganz besonders günstig gegebenen Möglichkeit, den Ausgleich der Register bedeutend zu erleichtern und namentlich die Höhe leicht und frei zu machen.“ — „Fr. Silcher, der Meister des deutschen Volksliedes.“ „Das deutsche Volk weiß, was es Silcher verdankt, und diese Bedeutung des Meisters ist es auch, die ihm unter den Kleinmeistern der Vokalkunst einen ersten Platz anweist.“ — Heft 2. „Ein neues Laryngostroboskop.“ Von Theodor S. Flatau. — „Stimmbildungsreform in der Schule.“ Von Theodor Paul. Verfasser plädiert für die Einführung eines einheitlichen Systems der Sprech- und Singtonbildung. „Das System selber wird heißen: Atmung; Einstellung zur Kehlfreiheit; Führung zur Resonanz; Neutralisation (Farbenausgleich) der Vokale; Rhythmus.“ — Heft 3. „Zwei frühe Känder der neueren Stimmbildungskunst.“ Von Bernhard Ulrich. (Fortsetzung in Heft 4, Schluß in Heft 5.) Über Conrad von Zabern und Blasius Rossettus. — „Der schwierigste Laut der deutschen Sprache.“ Von Franz Marschner. „Über den Charakter des u wie des a sind sich ausnahmslos die Stimmbildner selbst klar. Nicht dasselbe läßt sich leider von einem der häufigsten und dem am meisten charakteristischen Laute der deutschen Sprache sagen, dem tonlosen, unstatthaft wohl auch als stumm bezeichneten e der Endsilben, teilweise wohl auch der Vorsilben.“ — Heft 4. „Willkürliche Erzeugung einer Doppelstimme in musikalischen Intervallen bei einem Sänger.“ Von Theodor S. Flatau. Über den ungarischen Sänger Soma Balogh, „ein stimmphysiologisches Unikum.“ Der Klang der beiden Stimmen erinnere in hohem Maße an ein Duett eines Kontrafagotts mit einer B-Klarinette. — „Der Kern jeder Sangesbildung.“ Von Hugo Löbmann. „Unsere Meinung und Erfahrung ist: der Ton, der sich nicht an- und abschwellen läßt, ist für den Gesang unbrauchbar. Das ist das erste Gesetz aller Stimmbildung.“ — „Über Gesangkunst.“ Von Josef Manas. „Leider herrscht ja bekanntlich auf keinem Kunstgebiet größere Unwissenheit und Urteilslosigkeit, wie auf dem des Gesangs, und darin gleichen sich Direktoren und Theateragenten, Kapellmeister, Kritiker und sonstige Musiktreibende.“ — Heft 5. „Der Verlust der richtigen Tonvorstellung bei Stimmkranken.“ Von Alois Schmitz. Beobachtungen über die Erkrankungen der Sing- und Sprechstimme. — „Die Seele im Ton der menschlichen Stimme.“ Von Walter Howard. In unseren Tagen, führt der Verfasser aus, repräsentiere die Stimme nicht mehr das vornehmste und edelste Instrument. „Dasjenige, was der menschlichen Stimme als Hauptvorzug zugesprochen wird, finden wir nicht mehr im Gesang unserer Künstler.“ — „Gruppen- und Einzelgesang im Schulgesangunterricht.“ Von Karl Roeder. „Erst sollte . . . der einzelne Schüler zu Wort bzw. Ton kommen, dann mag der Chor auftreten. Sind die Einzelleistungen gut, so wird die Güte des Chorsingens nicht dahinter zurückbleiben; der umgekehrte Schluß ist häufig ein Trugschluß, der auf akustischer Täuschung beruht.“ — Heft 6. „Die Stimmfrage in alter Zeit.“ Von Carl Kassel. Geschichtlicher Rückblick über die Bedeutung der Stimmqualitäten zu diagnostischen und prognostischen Zwecken. „Soweit wir die alte Literatur durchforschen, so finden wir kaum jemals ein Abweichen von der Grundlehre, daß der wesentlichste Teil der Stimmpflege die Pflege des ganzen Körpers sein soll. Die Stimm Schönheit blieb bis in die Neuzeit ein Stiefkind in der Literatur.“ — „Die gebräuchliche Note als Intervallzeichen.“ Von Otto Marbitz. (Schluß in Heft 7.) „. . . Wir müssen, um im ‚Treffen nach Noten‘ die erforderliche Sicherheit zu gewinnen, die natürlichen tonalen Beziehungen aus dem Notenbilde direkt ablesen können. Das ist eben einzig und allein nur möglich, wenn wir die Noten als Stufen- oder Intervallzeichen zu deuten verstehen.“ Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

224. **Wilhelm Bode:** Die Tonkunst in Goethes Leben. Zwei Bände. Verlag: E. S. Mittler & Sohn, Berlin 1912. (Mk. 8.—)

Hier hat uns ein Nichtmusiker ein Werk geschenkt, das für alle, die über Musik auch nachzudenken lieben, eine Fülle anregender Ideen bringt. Der Ästhetiker wie der Historiker wird ihm gleich viel entnehmen können. Indem Bode hier Goethes musikalische Interessen durch sein Leben hindurch verfolgt und mit der ihm eigenen liebevollen Gewissenhaftigkeit darstellt, entwirft er zugleich ein bis heute vielleicht einzigartiges musikalisches Kulturbild aus der Zeit von etwa 1770 bis 1830. Wie sich die gesamte Umwelt in Goethes Geiste spiegelte, so hat ihn auch die Musik während seines ganzen Lebens lebhaft beschäftigt, und sie gehörte zu den schwerwiegenden Freuden seines Daseins. Goethe war durchaus musikalisch, d. h. zwar nicht ausübend, und auch aufnehmend nur einseitig begabt, aber er liebte die Musik echt und tief und verhielt sich ihr gegenüber sehr bewußt empfänglich oder ablehnend, kurz; er besaß einen ausgesprochen musikalischen Geschmack.

Dieser Geschmack war im allgemeinen der der damaligen gebildeten, vornehmen Welt, und dieser ist dem Geschmacke unserer Tage vollkommen entgegengesetzt. Alle die, welche nun die heutige Geschmacksrichtung in der Musik, mit ihrer einseitigen Bevorzugung des Barocken, Massigen, mit ihrer Vorliebe für die hypochondrischen, melancholischen, ja perversen Stimmungen als die ästhetisch höherstehende betrachten, tun die Geschmacksrichtung Goethes und seiner Zeitgenossen als kindlich und nüchtern ab. Dergleichen Urteile hört man heute nicht selten. Wer aber von der Herrlichkeit unserer musikalischen Zustände, der Reinheit unserer musikalischen Atmosphäre weniger überzeugt ist, wird wohl der Frage nicht entgehen können, warum die Menschen um 1800 so ganz anders musikalisch empfinden mußten, als wir um 1900? Und ob nicht vielleicht das Empfinden jener Zeit, die uns in jeder Hinsicht sittliche und ästhetische Maßstäbe schenkte, ein reineres, gesünderes gewesen sein mag? Wer also, von der Unhaltbarkeit und Ungesundheit unserer heutigen Musikzustände überzeugt, der Möglichkeit einer Regeneration bereits nachgedacht hat, der wird hier in dem von Bode gezeichneten Bilde der Verhältnisse um 1800 mannigfaltige Richtlinien finden, wohin wir uns zu wenden haben. Wir müssen das für materielle Produktion wertvolle Prinzip der Massenproduktion, das eben auch in unseren Kunstbetrieb (zu seinem Verderb) eingedrungen ist, wieder ausschalten. Wir müssen den Kunstbetrieb frei halten von dem Hilfsmittel des Massenerfolges: der geschäftlichen Reklame. Wir müssen stets nur auf enge Kreise zu wirken trachten und den künstlerischen Erfolg in die Breite ganz auf sich beruhen lassen. So trieben um 1800 herum die Mehrzahl der Künstler und Liebhaber ihre Kunst, an einen Massenerfolg dachten die wenigsten. Der Virtuose war, wie es recht ist, eine Ausnahmeerscheinung. Heute ist das

Streben nach dem Massenerfolg für die Mehrzahl unserer Musiker und selbst der Liebhaber die leitende Idee all ihres künstlerischen Denkens und Tuns. Die Zahl der echten Kunstfreunde steht in der Minderzahl, und keiner spricht von ihnen, weil die Reklamehelden alles überschreien.

Das Ergebnis der Bodeschen Untersuchungen, soweit sie Goethes persönliches Verhältnis zur Musik betreffen, ist dieses: Goethe hat stets ein starkes Bedürfnis nach Musik empfunden und hat sich ihr gegenüber durchaus selbständig wählend verhalten. Neben dieser ausgeprägten Lust und Liebe zur Musik ging natürlich ein starkes intellektuelles theoretisches Interesse. Durchweg blieb er hier aber ein Dilettant, da er weder über praktisches Können, noch theoretisch-wissenschaftliche Einsichten verfügte. Ein vertieftes Verhältnis hatte er auch nur zur Vokalmusik. Die Oper beschäftigte ihn ständig, und dem mißglückten Versuche, mit seinem Jugendfreunde Kayser eine Oper „Scherz, List und Rache“ zu schaffen, folgten noch mannigfache Ansätze. Über die Liedkomposition hatte Goethe ausgesprochen gefestigte Anschauungen, so wie sie seine beiden größten zeitgenössischen Vertoner Reichardt und Zelter in die Tat umsetzten. Seine Gedichte wünschte er wohl von einer passenden, die Stimmung vertiefenden Musik umspielt zu hören, aber die Musik durfte das Wortkunstwerk nicht überfluten. Waren hier seine Forderungen subjektiv vielleicht zu rigoros, so sind sie doch objektiv von unanfechtbarer Gültigkeit. Unserem Empfinden nach hielten sich die Reichardt, Zelter und gesinnungsverwandte Komponisten allzusehr im Hintergrunde. Es ist dies aber zweifellos ein künstlerischeres Verhalten, als wenn, wie im modernen Liede, der Komponist dem Dichter fortwährend vorlaut in die Rede fällt, ihn erläutert, ausdeutet und ihn so schließlich übertönt. Das zeitlich Bedingte in Goethes Empfinden findet zweifellos in Reichardts und teilweise auch Zelters Liedern seinen wahrsten musikalischen Ausdruck. Das Außerzeitliche, Ewige zu fassen, gelang von den späteren Meistern auch nur noch ganz wenigen, und nur denen, die mit dem Dichter in der Schlichtheit der Ausdrucksmittel wetteiferten.

Goethes Verhältnis zur Instrumentalmusik war weitaus unpersönlicher. Er schätzte sie in bescheidenem, dem Zeitgeschmacke gemäßem Gewande. Um große kompliziertere Schöpfungen dieser Art klar aufzufassen, dazu hatte er schon nicht die nötige Schulung. Seine unverwundlich gesunde Psyche hatte zudem eine Scheu vor dem unmittelbaren Ausdrucke düsterer Empfindungen. Er, der das Philistertum mit seiner gesunden Behaglichkeit als Rettung gegen Melancholie und Weltschmerz billigte, mußte vor dem düsteren Pathos eines Beethoven erschrecken. Die Größe und Innerlichkeit dieses Genies hat er darum doch erkannt. Naturgemäß mußte ihm die Kunst Händels, Glucks, Mozarts wesensverwandter erscheinen. Das „Gebändigte“ in Beethovens Kunst übersah man zu jener Zeit wohl allgemein über dem Eindruck der bis dahin unerhörten elementaren Leidenschaftlichkeit. Heute erscheint uns jene formende Kraft oft stärker als dieser zeugende Trieb.

Bodes Darstellung ist schlicht und gewinnend. Das Streben, als Nichtmusiker seine Person und sein Empfinden möglichst zurücktreten zu lassen, gibt ihr freilich einen etwas kühleren Ton, als er aus seinen anderen Goethe-Büchern erklingt. 24 Bildnisse und reichliche Liedproben der Musiker um Goethe schmücken und vervollkommen den Inhalt. Hermann Wetzel
 225. Bilder-Atlas zur Musikgeschichte. Von Bach bis Strauß. Herausgegeben von Gustav Kanth. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig. (Mk. 12.—.)

Ich habe selten ein Werk mit so lebhaftem Interesse wiederholt durchgearbeitet wie den im Titel angezeigten Bilderatlas. Ein eigener Reiz geht auch für den Musiker von der Betrachtung der Bildwerke aus. Die sinnliche Vorstellung, wie die Großen unserer Kunst ausgesehen haben, weckt unmittelbare Assoziationen an deren Kunst, und im Fluge wird die Erinnerung an schöne Musikabende im Konzertsale, an noch schönere Stunden häuslicher Musikpflege wach, und für den, der in der Historie einigermaßen Bescheid weiß, verdichtet sich das Anschauen der Bilder rasch zu einem intimen, aber gerade darum um so reizvolleren Spaziergang entlang der Entwicklungslinie der Tonkunst. Und was von den Sternen erster Größe gilt, das gilt in demselben Maße von den Sternen zweiter und dritter, die ohnedies selten genug über die Schwelle des Bewußtseins beim Musiker von Beruf treten, um wie viel seltener erst beim großen Publikum, das heute noch sehr wenig Interesse daran hat, seinen Gesichtskreis auch in musikalischen Dingen zu erweitern. Und darum schätze ich den vorliegenden Bilderatlas, um es ganz ehrlich zu sagen, so hoch ein, weil er nicht nur positive Bildungswerte enthält, sondern, was nicht minder wichtig ist, durch erlesenes Bildermaterial dem Beschauer Wege weist, die er aus Bequemlichkeitsgründen nur selten beschreitet. Die Bilder sind so wirksam zusammengestellt, daß ich mir gar nicht vorstellen kann, wie einer den Atlas aus der Hand legen könnte, ohne in sich den Trieb zu verspüren, die Lücken ein klein wenig auszufüllen, die er beim Betrachten der Bilder in seiner Literaturkenntnis wahrnimmt. Welche physiognomischen Studien hätte Lavater gemacht, wenn damals schon der Kanthsche Bilderatlas existiert hätte!

„Von Bach bis Strauß“ nennt sich der Atlas. Er hält aber mehr, als er im Titel verspricht, denn die ersten Seiten sind, gewissermaßen als Auftakt, der Orgel-, Klavier-, Streich- und Vokalmusik vor Bach eingeräumt worden. Man muß selbst einmal in die Lage gekommen sein, sich für ein Werk das erforderliche Bildermaterial zu suchen, um würdigen zu können, welche Mühe die Herbeischaffung des Materials gemacht haben muß, ehe ein Werk von so imponierender Vielseitigkeit geschaffen werden konnte. Auch die Geschicklichkeit des Herausgebers, in die Fülle der Bilder Sinn und Ordnung zu bringen, ist sehr anzuerkennen. Ausführliche Inhaltsverzeichnisse erleichtern zudem wesentlich die Brauchbarkeit des Werkes, das die Zierde jeder musikalischen Hausbibliothek werden könnte. Man kann nur schwer der Versuchung widerstehen, an der Hand der Ikonographie dieses oder jenes Kapitel der Musikgeschichte im

Rahmen einer Besprechung ausführlicher darzustellen, schon weil es so ungemein reizvoll ist, darzutun, wie die Maler, Bildhauer oder Radierer in die Porträts der Musiker den musikalischen Geist ihrer „Modelle“ zu bannen gesucht haben. Aber vielleicht ergibt sich ein andermal Gelegenheit, auf dieses dankbare Thema näher einzugehen. Wie gesagt, ich hatte, wie schon lange nicht, einen seltenen Genuß bei der „Lektüre“ dieses Buches, von der ersten Seite angefangen, auf der Meister Palestrina mit ernsten Augen in die Gegenwart schaut bis zur letzten, wo — Frimmel und Kalischer friedlich nebeneinander stehen. Aber da hab ich gelacht. Dr. Ernst Rychnovsky
 226. Charles Villiers Stanford: Musical Composition. Verlag: Macmillan & Co., London.

Die Engländer sind doch eminent praktische Menschen. Selbst wenn sie uns theoretisch kommen wollen, fassen sie es von der praktischen Seite an. Das gilt von dem vorliegenden Büchlein in ganz besonderem Maße; denn es langweilt seine Leser nicht mit grauem und verstaubtem Formelkram, sondern greift frisch und fröhlich hinein in die Praxis. Es ist auf der Basis einer 25jährigen Lehrtätigkeit errichtet worden, und den Erfolg merkt man auf jeder Seite. Stanford steht auf dem ganz richtigen Standpunkte, daß die Musik ebensowenig eine exakte Wissenschaft ist wie die Malerei, und daß es eine Unmöglichkeit, eine Absurdität sei, einem Kunstjünger zu sagen, wie man komponieren müsse. Man kann höchstens das komponierte durchsehen und kritisieren und auf diese Weise den Schüler erziehen. Allerdings muß ein festgefügtter Grund von Kontrapunkt, Harmonielehre, Rhythmik, Formenlehre vorhanden sein, denn: The house cannot stand if it is built upon insecure foundations.

Der Verfasser geht von der Melodie aus. Er meint, das erste Studium müsse der Entwicklung einer flüssigen Melodiebildung gelten, müsse also horizontal und nicht perpendikular sein. Das ist eine sehr vernünftige Maxime in unserer Zeit, wo so viel von „vertikaler Stimmführung“ und ähnlichem Unsinn geredet wird, der als Entschuldigung für schlechte und häßlich dissonante, liederliche Stimmführung gelten soll. Ein weiterer sehr beherzigenswerter Vorschlag ist, zuerst den Kontrapunkt zu behandeln, da ja doch die Harmonielehre nur ein Auszug oder besser: das Resultat des Kontrapunkts ist. Also stellt Stanford als erste Hauptregel hin: zuerst den Kontrapunkt (und zwar den strengen) studieren, um dadurch die Harmonielehre beherrschen zu lernen.

Noch mehr fällt der praktische Sinn des Verfassers in die Augen im Kapitel über die Melodiebildung: er hält sich nämlich einfach an die Ausführungen — Hans Sachsens in den „Meistersingern“, nach denen Walter seine Traumerzählung, sein Preislied aufbaut. Hieraus leitet er die Regeln über die Melodiebildung ab — das ist wahrhaftig ebenso originell wie einfach! Seine Regeln exemplifiziert er an Beethoven und Schubert, wie er überhaupt seine Beispiele außer aus den Genannten aus Brahms, Händel, Mendelssohn, Mozart, Schumann, Wagner und Palestrina nimmt.

Im folgenden Kapitel wird die Variation behandelt, der der Verfasser mit Recht eine sehr wichtige Stelle einräumt. Als die größten Meister hierin nennt er Bach, Beethoven, Brahms; für den bedeutendsten Meister der Variation vor Bach hält er Purcell: das ist ein wenig lokal-patriotisch gefärbt und mit Vorsicht aufzunehmen.

Das sechste Kapitel handelt von der Form, der Stanford natürlich auch einen sehr großen Wert beilegt (nur seine Vergleiche mit der Malerei wollen mir nicht recht gefallen). Er sagt: „Keine Kunst ist formlos — oder sie ist häßlich, wie keine Figur und kein Gesicht verzerrt werden kann, ohne abstoßend zu wirken. Das ist ein Naturgesetz, das kein Künstler, mag er Maler, Bildhauer, Architekt, Poet oder Musiker sein, mit Füßen treten kann, ohne Schaden an seinem Ruf zu nehmen!“ Merkt euch das, ihr Neutöner! Ich hätte nun in diesem Kapitel (oder in dem über die Melodie) gern etwas mehr über Motivbildung, Sequenzen, Perioden usw. gelesen. Jede Kunst hat ein gut Teil Handwerksmässiges und selbst ein „little treatise“ müßte das erwähnen. Von der Farbe wird in Kapitel 7 gesprochen. Die weitschweifigen einleitenden Betrachtungen, in denen Stanford seine Vergleiche von Gott weiß woher holt, hätte ich ihm gern geschenkt. Ich erkenne an, daß eine Instrumentationslehre sich nicht auf 25 Seiten geben läßt; daß aber dieses wichtige Thema nur andeutungsweise behandelt wird, stört ein wenig die Ökonomie des Buches.

Mit der Behandlung der Stimmen beschäftigt sich das nächste Kapitel. Stanford geht von dem sehr vernünftigen Grundsatz aus, daß die Stimmen nicht wie Instrumente zu behandeln seien, daß man ferner dem Sänger Zeit und Gelegenheit zum Atmen geben müsse. Es wird dann vom Lied gesprochen, von der Behandlung des Textes, der Deklamation; dann folgen die Arie, das Rezitativ, der a cappella Choral, der Chor mit Begleitung. Das ist alles sehr hübsch dargestellt und mit guten Beispielen erhärtet, und der gebildete Studierende kann viel daraus lernen. Dasselbe gilt vom nächsten Kapitel, das fremde Einflüsse in der Instrumentalmusik behandelt — übrigens streng genommen gar nicht in das vorliegende Buch gehört, da es mehr ästhetisiert als praktische Ratschläge gibt. Aber es spricht eine so vernünftige Kunstanschauung und ein so gutes Stück Musikantentum daraus, daß man auch von diesen Ausführungen über Programmusik, symphonische Dichtung, Phantasie usw. profitieren kann.

„Danger Signals“ ist das letzte Kapitel betitelt, das von den Gefahren handelt, die sich dem jungen Komponisten in den Weg stellen, und von den erfahrungsgemäß am meisten gemachten Fehlern. Da ist die Gefahr, ganz unbewußt während des Komponierens allmählich in ein anderes Tempo zu kommen; die Gefahr, eine ungenügende Zahl Pausen und Ruhepunkte eintreten zu lassen („Laßt Luft herein“, sagte Bülow); die Gefahr eines Mangels von Ökonomie in der Verwendung der Mittel des Materials; die Gefahr, die Charakteristik der Mittel außer acht zu lassen, die zum Ausdruck der Ideen nötig sind; die Gefahr, nebensächlichen Momenten zuviel Aufmerksamkeit zuzuwenden und sie zu sehr zu überladen; die Gefahr, seine

Ideen so realistisch auszudrücken, daß sie wohl dem Komponisten, aber keinem anderen Menschen verständlich sind; die Gefahr, ohne Methode zu improvisieren; die Gefahr, eine Tonart, nach der moduliert werden soll, schon vorher anzuwenden (das ist sehr wichtig; aber in dem Notenbeispiel, das Stanford S. 181 anführt, kommt es nicht scharf genug zum Ausdruck: das a-moll im dritten Takt stört nicht weiter, weil es durchgehender Akkord ist); die Gefahr der Schusterflecke und Rosalien; die Gefahr, häßliche Gefühle mit häßlicher Musik zu malen (als Beispiele, wie man häßliche Charaktere musikalisch zeichnen kann, ohne häßlich zu werden, gelten Pizarro, Lysiart und Eglantine — eine Liste, die ins Unendliche vergrößert werden könnte); endlich die Gefahr, mit Gewalt originell sein zu wollen.

Man sieht aus meinen Ausführungen, daß wir hier mit Ansichten zu tun haben, die eigentlich recht altmodisch sind, denn sie sind von den Gesetzen der Schönheit diktiert worden — und Schönheit ist ja augenblicklich nicht mehr Mode.

Dr. Max Burkhardt
227. **Bernhard Ziehn:** Fünf- und sechsstimmige Harmonieen und ihre Anwendung. 800 Beispiele. Text deutsch und englisch. Verlag: Richard Kaun, Berlin. (Mk. 6.—.)

Vielleicht wird unser Musikleben selbst ein Stück schreiben, zu dem dieses schlanke Heftchen mit seinen 37 großen Seiten nur den Kern der Handlung bildet. Genannt wird das Stück: „Die Brüder vom heiligen Bernhard“ (Brüder von anderen Heiligen soll es schon geben); seine Schauplätze sind Studierstube, Konzertsaal, Theater und Kirche, und seine Handlung besteht darin, daß junge Komponisten, die über die nötige harmonische und satztechnische Gewandtheit verfügen, aus den Harmoniebeispielen Ziehns eigene Werke schmieden. Juristisch dürfte kaum ein Hindernis bestehen, denn der Autor gibt diese hochkünstlerischen, außerordentlich schönen Fragmente ja nicht als Kompositionen, so reich der Schatz von harmonischer und polyphoner Phantasie darin quillt. Es sind Urzellen zu symphonischen Dichtungen, Klavier- und Orgelpräludien, Motetten, Meditationen für Soloinstrumente, ja sogar zu musikdramatischen Bildern und Szenen. Die Prüfungskommission des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wird in den nächsten Jahren vielleicht manches davon bemerken, vielleicht auch aufmerksame Zuhörer der Tonkünstlerfeste. Zum Schaden der Hörer wird es nicht sein.

Dr. Max Steinitzer
228. **Carl Maria v. Weber:** Briefe an den Grafen Karl von Brühl. Herausgegeben von Georg Kaiser. Mit zwei Bildnissen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 3.—.)

Diese kleine Schrift wird unter den Verehrern Webers viele Freunde finden; sie spiegelt in 48 Briefen das letzte Jahrzehnt seines Lebens, das eigentliche seines Schaffens („Freischütz“, „Preziosa“, „Euryanthe“, „Oberon“) in seiner ganzen Lebendigkeit, in seinen Nöten, Kämpfen und Freuden wieder. Wer Geistreichtum, Tiefgründiges über Kunst, ja Näheres über des Schreibers eigene Kunst darin suchen wird, dürfte sich vergeblich umsehen; die Briefe zeigen uns lediglich den rastlos tätigen Komponisten

und Operndirektor, den kernigen Charaktermenschen, den dankbaren Freund. Die Bemerkungen zu den Briefen von Dr. Georg Kaiser, dem Herausgeber von Webers sämtlichen Schriften (bei Schuster & Loeffler), sind höchst anregend. Wenn alle Briefe bedeutender Männer in so idealer Weise herausgegeben würden, wäre das Mögliche auf diesem Gebiete geleistet. Einen „Anhang“ bilden: Vier Schreiben Brühls an seine vorgesetzte Behörde, das geplante Engagement Webers in Berlin betreffend.

229. **Julius Kapp:** Franz Liszt und die Frauen. (Band 20 der Serie „Die Frau“.) Verlag: Friedrich Rothbarth, Leipzig. (Mk. 1.50.)

Der sehr gewissenhafte Autor hat es vortrefflich verstanden, auf 75 klar und sachlich geschriebenen Seiten von Liszts Beziehungen zu den Frauen, vor allem zur Gräfin d'Agoult und zur Fürstin Wittgenstein, ein faßliches und überaus anschauliches Bild zu geben. Auf bequemere Art kann man über die Bedeutung weiblicher Einflüsse auf das Schaffen Liszts, sowie über dessen Ritterlichkeit und Makellosigkeit nicht belehrt werden. Arno Nadel

MUSIKALIEN

230. **Walter Braunfels:** „Ariels Gesang“, für Orchester. op. 18. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Partitur Mk. 4.—.)

Ein sehr eindrucksvolles Orchesterstück, in dem sich die phantastisch-romantischen Elemente recht glücklich mit einer ungezwungenen, in Erfindung, Harmonik und Rhythmik aparten Tonsprache vereinigen. Anschließend an die verschiedenen Verse, die dem lustigen Geiste in Shakespeare's „Sturm“ in den Mund gelegt sind, hat der Tonsetzer hier eine Art von symphonischem Charakterbild Ariels zu geben versucht, und es ist ihm trefflich gelungen. Zart mit einem Violinsolo beginnend, steigert sich der Satz bis zu dem reichbewegten Mittelteil, der durch den regelmäßigen Wechsel von $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Takt noch besonders lebendig wirkt. Die thematische Arbeit ist durchsichtig und zeigt reizvolle Einfälle. Besonders hübsch finde ich die Des-dur Stelle, wo die Celli und Kontrabässe das Anfangsmotiv der Solovioline beginnen, das die anderen Streichinstrumente dann aufnehmen. Der langsam verhallende Schluß muß sehr schön klingen. Ich möchte diesem feinen Werke des begabten Verfassers Glück in den Konzertsälen voraussagen.

231. **Emile Jaques-Dalcroze:** „Die Weisheit des Vaters Gutdavid.“ Zwölf Lieder im Volkston. op. 57. Verlag: Sandoz, Jobin & Co., Paris und Neuchâtel.

Die „Weisheit“, die der biedere Vater Gutdavid in diesen Gedichten an den Mann bringt, ist herzlich belanglos. Sie besteht aus hausbackenen Gemeinplätzen, in denen kein neuer, selbständiger Gedanke sich findet. Vielleicht hat Dalcroze die Texte, die von ihm selbst herrühren, auf Französisch etwas künstlerischer geformt als sie sich in der deutschen Bearbeitung von Otto Neitzel ausnehmen, jedenfalls genügen sie nach dem Grundsatz, daß für das Volk das Beste gerade gut genug ist, nur den allerbesten Ansprüchen. Weit besser sind die Kompositionen, die allen Prunk und Flitter ver-

schmähen und die löbliche Absicht zeigen, eine reine melodische Linie einzuhalten. Für uns Deutsche liegt in der Melodik dieser kurzen Gesänge nur die Schwierigkeit, daß sie keine sinngemäßen Cäsuren aufweisen und oft infolge der häufig angewendeten mehrfachen Wiederholung desselben Tones etwas leierig klingen. Und weil die Verscäsuren sich nur selten mit den melodischen decken, sind diese Liedchen trotz ihrer Einfachheit nicht leicht zu singen. Die zwölf Stücke tragen alle unverkennbare Züge von Familienähnlichkeit und müßten, hintereinander vorgetragen, textlich wie musikalisch ermüden; aber das eine oder andere dürfte, wenn der Vortrag einen gewissen Humor, eine bauernkluge drollige Überlegenheit zeigt, ganz gut wirken. Gleich das erste, „Die Ahnen“, erhält durch die glockenähnliche Baßbegleitung etwas Würdevolles; „Herzenslehren“ müßte von der psalmodierenden Einschiebung „weiß nicht, kannst du alles recht verstehen“ befreit werden; „Großmütterlein“ ist nicht ohne Anmut; „Die Sennhirten“ halte ich in Erfindung und Ausführung für das beste Stück des Heftes. Auch „Aus schlichtem Gemüt“ verdient wohl noch hervorgehoben zu werden. Der fortwährende Wechsel der Taktarten gibt den Gesängen, die doch schlicht sein sollen, etwas Geziertes, die Harmonik ist meist recht mager. Alles in allem ein gut gemeintes, aber wenig bedeutendes Erzeugnis, das durch die schweizerische Lokalfarbe weiteren Kreisen nicht zugänglicher gemacht wird, was ja auch kein Schade ist. Irgend etwas Reformatorisches oder rhythmisch Interessantes, was man vielfach gerade von Dalcroze erwarten wird, ist in dem gut ausgestatteten Hefte nicht zu finden.

232. **Walter Engelsmann:** Sieben Lieder. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (je Mk. 1.—, bzw. Mk. 0.80.)

Der Verfasser hat sich seine Texte selbst gemacht, aber sie sind ihm nicht geraten. Erfreulicherweise sind die Kompositionen etwas besser. Sie verraten teilweise das löbliche Bestreben, eine klare melodische Linie zu schreiben, was besonders bei den ersten Nummern angenehm auffällt. Späterhin wird die Ausdrucksweise in der Melodik gekünstelt und in der Schreibweise nicht minder. Die Sucht, durch allerlei Vorzeichnungen den einfachen Tönen ein gelehrtes Mäntelchen umzuhängen, packt den Tonsetzer und veranlaßt ihn zu den seltsamsten Verleugnungen der Tonart. Warum er z. B. bei „Ich bin der Tag“ E-dur vorzeichnet, weiß man nicht, denn nur die letzte Zeile läßt diese Tonart erkennen; es wäre bei solcher Kompositionsmanier doch besser, einfach C-dur als neutrale Tonart vorzuzeichnen und dann nach Gefallen zu schließen, was auch übersichtlicher für den Sänger und Spieler sein würde. Geradezu spaßhaft wird es, wenn der Komponist der lieben Mode zuliebe in No. 7 „Die Mühle“ (3. Zeile Anfang) in der Singstimme eis, im Baß aber F schreibt. „Das Geheimnis“ ist in seiner Schlichtheit anmutig und eindringlich, „Nacht-schweigen“ zeugt von der Fähigkeit, Stimmungen festzuhalten, und „Nun ist die Sonne fort“ macht trotz seiner fast aphoristischen Kürze einen gewissen Eindruck. Es fehlt Engelsmann offenbar an Selbstkritik; immerhin ist das Ergebnis, drei hübsche Lieder contra sieben, ermutigend.

233. **August von Othegraven:** Drei alt-deutsche Volkslieder für Männerchor und Orgel oder Orchester. op. 43. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Preis jeder Orgelpartitur Mk. 2.—.)

Der erste dieser Gesänge „Wacht auf“ (Gedicht aus dem Jahre 1546) beginnt nach kurzer Orgeleinleitung mit einem markigen Unisono der Bässe, das gleich der in Vierteln dahinlaufenden Begleitung auf einem langen Orgelpunkt C ruht. Erst bei Beginn der zweiten Strophe wird diese erste, trotzige Stimmung durch Hinzutritt der anderen Stimmen und Modulation nach G-dur lighter und freundlicher; die linke Hand der Orgelstimme geht in gebundenen Achtefiguren, die Dreistimmigkeit der Sänger bewirkt eine weitere Belebung. Späterhin erfolgt durch den Eintritt des vierstimmigen Satzes eine Triolenfigur, die in der rechten Hand und im Pedal der Orgel erscheint, sowie durch Verstärkung der melodischen Linie eine abermalige Steigerung, die das charaktervolle Stück zum wirksamen Schlusse führt. Der zweite Gesang, „Der grimig Tod“, ist dem ersten in der Anlage ähnlich. Auch er beginnt einstimmig, schreitet aber über Zwei- und Dreistimmigkeit hinweg gleich zum vierstimmigen Satze. Auch hier ist in Melodik, Harmonik und Stimmführung der alte Ton ganz prächtig getroffen; es liegt unendlich viel Kraft, Wucht und selbständige Eigenart in dieser Musik. „Lob Gottes“, das dritte Stück der Sammlung, ist eine höchst wirksame kantatenartige Einkleidung des Chorals „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“. Die herrliche Melodie wird erst fest hingesezt und herrscht auch im Verlauf der späteren freieren Behandlung stets vor. Die gegenseitige Ablösung der Stimmen, wobei die Imitation stellenweise fast zum Kanon wird, ist sehr schön und eindringlich; machtvoll klingt das Ganze in der Anfangstonart Des-dur aus. Alle drei Kompositionen zeigen nicht nur die kundige Hand des vielerfahrenen Tonsetzers, sondern enthalten so starke Gefühlswerte, daß man ihnen weiteste Verbreitung in Sängerkreisen um so mehr wünschen muß, als sie gesanglich geschrieben, farbenreich und nicht übermäßig schwierig sind.

234. **Eduard Pilz:** „Thors Hammer-schwung“ für Männerchor, 2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, Tuba und Pauken. op. 8. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Partitur mit untergelegtem Klavierauszug M. 2.40.)

Eine kraftvolle, eindringliche und wohlgesetzte Weise wird durch geschickte Verwendung der Instrumentalbegleitung dermaßen gesteigert und reich schattiert, daß die Wirkung stark sein dürfte, zumal da die Knappheit der Komposition ihrem Eindruck sehr förderlich ist. Die Eigenart des Gedichts von Felix Dahn ist sicher erfaßt und in glücklicher Weise auf das musikalische Gebiet übertragen. Straffe Rhythmik und lebendige Harmonik verstärken das günstige Gesamtbild. Das Stück, das dem Akademischen Gesangverein in Wien gewidmet ist, sei infolge seines begeisterten Schwunges studentischen Vereinigungen besonders empfohlen.

235. **Karl Kämpf:** „Meeressage“, symphonische Ballade für Männerchor und

großes Orchester. op. 38. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 3.—.)

Das Gedicht von Georg Sconggack ist weder im Gedanken originell (Goethes „Fischer“ hat da Pate gestanden), noch in der Form einwandfrei und sprachlich oft recht prosaisch und unschön im Ausdruck. Die Komposition Kämpfs ist nach dem Klavierauszug, der die thematische Arbeit nur andeutet, nicht mit Sicherheit auf ihren Gesamtwert zu beurteilen. Soweit man den Chorsatz in Betracht zieht, wandelt der Komponist zwar nicht auf neuen Bahnen, weiß aber die Mittel des Männerchores gut auszunutzen und hat die moderne Entwicklung dieses Stils nach Kräften mitgemacht. Seine Vorliebe für Unisonostellen geht etwas zu weit. Man wird die Empfindung nicht los, als ob der Komponist sich den Anforderungen der großen Balladenform noch nicht recht gewachsen zeige. F. A. Geißler

236. **Karl Kämpf:** Zwei Nachtstücke für Klavier. op. 33. (Mk. 2.50); Idyllen für Klavier. op. 35. (Mk. 3.—); Zwei Lieder für Männerchor. op. 40. No. 1: Landsknechtslied, No. 2: Kirschenballade. (Partitur je Mk. 1.20.) Verlag: Otto Jonasson-Eckermann, Berlin.

In den zwei Nachtstücken (op. 33) und vier Idyllen (op. 35) für Klavier bestrebt sich der Verfasser, die goldene Mittelstraße zwischen Salonmusik und ernster Kunst zu halten. Leider ohne den gewünschten Erfolg; es ist nach keiner Seite hin was Rechtes. Abgesehen von dem gänzlichen Mangel an persönlicher Erfindungsgabe fehlt Kämpf nach der ersten Seite hin auch die Grazie und die Leichtigkeit, die derartige Kompositionen, wie diejenigen der Chaminade zum Beispiel, noch einigermaßen genießbar machen. Nach der anderen Seite hin fehlt ihm noch viel mehr. Einzelne, auf den Boden voller musikalischer Gemeinplätze hingestreuete harmonische Bizarrheiten wirken in diesem Rahmen eher störend als geistreich. Einigermassen Anspruch auf sogenannte gute Musik hat nur die erste der vier Idyllen. — In den zwei Gesängen für Männerchor (Landsknechtslied und Kirschenballade) fühlt sich der Verfasser auf heimischerem Boden; die Stimmung des volkstümlichen Balladentones im zweiten der Gesänge ist ganz gut getroffen. Der erste Tenor wird aber dem Komponisten wenig Dank schulden, wenn er ihn, wie in diesen Chören, mit großer Vorliebe in seiner exponiertesten Lage spazieren führt.

237. **Henryk von Opiński:** *Thème varié pour Piano.* op. 11. Vereinsverlag jung-polnischer Komponisten (Albert Stahl, Berlin).

Dieses Thema mit Variationen ist eine gute Konservatoriumsarbeit, wie sie von den Lehrern höherer Kompositionsklassen regelmäßig gefordert und von den Schülern auch regelmäßig angefertigt wird. Das Thema ist ziemlich belanglos, etwas polnisch, aber zu wenig, um charakteristisch zu sein. Ebenso sind auch die 13 Variationen, wenn auch sehr geschickt gearbeitet und pianistisch wirkungsvoll. Das Werk ist zur Chopinfeier in Lemberg preisgekrönt worden. Das ist ja im allgemeinen das Los der guten Konservatoriumsarbeiten, damit ist aber noch kein Beweis für seinen höheren künstlerischen Wert geliefert. Dr. Jenő Kerntler

238. **Johannes Kobelt:** Phantasie und Fuge cis-moll für Orgel. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Die Phantasie ist der bessere Teil der Komposition. Wenn auch kein Neuland darin zu entdecken ist, so hört sie sich mit ihrem feierlichen Pathos doch ganz gut an. In der Fuge über ein düster grübelndes, an sich gut erfundenes, Thema vermag man dem Komponisten leider nicht überall zu folgen. Bei aller Durchsichtigkeit des Satzes fehlt es nicht an Geschraubtheit der Stimmführung und kontrapunktischen Konstruktionen ohne innere Notwendigkeit. Auch führt die Fuge zu keiner befreienden Entwicklung. Es will uns nach dieser Probe scheinen, als ob Kobelt in der Sonatenform mit mehr Glück schaffen könnte als gerade in der Fuge, was bei den Überangeboten an kontrapunktischen Künsten in der Orgelliteratur neuesten Datums nur zu begrüßen wäre.

239. **Sigfrid Karg-Elert:** Orgelkompositionen. a) Werk 85: Drei symphonische Kanzonen [No. 1. Kanzone und Tokkata mit Trompetenschluß ad libitum, es-moll (Mk. 2.40); No. 2. Phantasie, Kanzone, Passacaglia und Fuge, c-moll (Mk. 3.—); No. 3. Fuge, Kanzone und Epilog, mit Violine und vier Frauenstimmen obligat, Fis-dur (Mk. 1.80, Violinstimme und vier Frauenstimmen in Partitur je Mk. —.20)]; b) Werk 86: Zehn charakteristische Tonstücke. 2 Hefte (je Mk. 3.—). Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Unter den für die Orgel schaffenden neuen Komponisten ist Karg-Elert so ziemlich der einzige, der bemüht ist, der Orgel neue Ausdrucksmöglichkeiten und neue Formen zu erschließen. Sein hochentwickelter Klangsinn sieht in der modernen Orgel ein dem Orchester verwandtes, nicht mehr „starres“ und nur auf engem Gebiete brauchbares Ausdrucksmittel, wohl geeignet zur Darstellung „symphonischer“ Dichtungen. Karg-Elerts Kompositionstechnik hat sich wenn möglich noch gesteigert und veredelt, seine oft gerühmte Beherrschung der Form ist auch hier wieder glänzend, während seine vielfach auf Regers Vorbild weisende Harmonik noch gewählter geworden ist. Was die Erfindung anlangt, so hat ihn die Muse nicht überall mit gleicher Gunst bedacht. Trotz geringeren Umfanges und schlichterer Faktur übertrifft die Kanzone No. 3 die beiden übrigen des Werkes 85 merklich an musikalischem Edelgehalt und Stimmungsreichtum. Das Hinzutreten von vier Frauenstimmen („Credo in vitam venturi saeculi“) und einer obligaten Violine bringt eine wirksame Steigerung des mystischen Eindruckes gegen den Schluß hin hervor. No. 1 sagt am meisten im Anfang, das thematische Material reicht indes nicht aus, um bei der Breite des Vortrages das Gefühl von Längen ganz zu unterdrücken. Interessante Aufgaben für Registrierung und Technik stellt dem Organisten die umfangreiche zweite Kanzone mit ihren rhapsodisch jäh wechselnden Stimmungen; sie dürfte eine sehr wirksame Konzertsnummer sein. Karg-Elerts Art, für die Orgel zu schreiben, ist dem Instrument stets so trefflich angepaßt, daß für den geübten Spieler selten Schwierigkeiten ernster Art auftreten werden. Ein Grund mehr für die günstige Einführung seiner Werke.

— Viel Gutes wird man auch in den durchwegs knapper gehaltenen Stücken des opus 86 entdecken. Hervorheben möchten wir den trefflichen Prologus tragicus mit zwei Choralzitate, ferner Pax vobiscum, Aria seriosa und Aphorismus, womit jedoch die übrigen keineswegs abgelehnt sein sollen.

240. **Maximilian Heidrich:** Konzert in f-moll für Orgel und Orchester. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Orgelstimme Mk. 3.—.)

Aus dem Nachlasse des nicht unbegabten, auch mit Kammermusik- und Vokalwerken an die Öffentlichkeit getretenen Komponisten liegt die Orgelstimme seines Orgelkonzertes mit Orchester im Druck vor. Das in einem Satze flüssig geschriebene Konzert, ein liebenswürdiges Werk von vorwiegend lyrischem Charakter, in der Ausdrucksweise dem Rheinbergerstil verwandt, enthält neben bekannteren Melismen und geläufigen harmonischen Wendungen doch genügend Eigenes und persönlich Ansprechendes, daß es verdient, öffentlich gespielt zu werden. Der Orgelpart ist durchaus leicht zu bewältigen. Das Werk eignet sich bei passender Gelegenheit auch für Kirchenkonzerte.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

241. **Henri Vieuxtemps:** Auswahl für Violine und Klavier (2 Bände je Mk. 2.—); op. 22 No. 3: Rêverie (Mk. 1.20); op. 37: Konzert No. 5 (Mk. 2.—).

242. **Pierre Rode:** Konzert No. 6 B-dur.

243. **G. B. Viotti:** Konzert No. 25 a-moll. Für Violine mit Klavier herausgegeben von Henri Marteau. Verlag: Steingraber, Leipzig.

Wie die mancherlei anderen Marteau-Ausgaben des Verlags Steingraber zeichnen sich auch die oben aufgeführten durch sorgfältigste Bezeichnung des Fingersatzes, der Bogenführung und des Vortrags sowie durch brillante Kadenz aus; dazu kommt noch eine geradezu pompöse Ausstattung, so daß diese Ausgaben aufs wärmste empfohlen werden können. Bei den Konzerten hat Marteau wieder eine 2. Violinstimme statt der Klavierbegleitung für den Lehrer hinzugefügt (auch bei Vieuxtemps' Rêverie), doch müßte diese meines Erachtens so eingerichtet sein, daß sie in den Tuttisätzen auch die Begleitung zu der von der Solostimme zu übernehmenden Melodie enthielte; jetzt sind in den Tuttis beide Stimmen identisch und bieten kein genügendes Bild von diesen. Die Vieuxtemps-Auswahl ist recht geschickt zusammengestellt; zweifelhaft ist mir nur, ob die ursprünglich für Viola geschriebene Elegie op. 30 aufgenommen werden mußte. Ich hätte dafür lieber eine der russischen Transskriptionen aus op. 24 oder die reizende Bohémienne op. 40 No. 3 gewählt. Da nur Stücke von mittlerer Schwierigkeit aufgenommen worden sind, fehlt auch Adagio und Rondo aus dem E-dur Konzert op. 10, trotzdem damit auch heute noch große Wirkung zu erzielen ist. Vieuxtemps' fünftes Konzert (a-moll) wird man schätzen müssen, trotzdem es dem vierten an äußerer Wirkung nachsteht. Vom zweiten ist der langsame Satz noch immer wertvoll. Ob das dritte Konzert, das seit Jahren niemand mehr spielt, mit Recht in Vergessenheit geraten ist, vermag ich nicht zu sagen; wohl aber ver-

dienen die aus Vieuxtemps' Nachlaß herausgegebenen Konzerte No. 6 und 7 heute keine Beachtung mehr. — Zu Studienzwecken sehr brauchbar sind auch die oben angeführten Konzerte von Viotti und Rode; letzteres hat ein so reizendes Rondo, daß es ebenso gut wie die Mozartschen Konzerte noch öffentlich vorgetragen werden kann, wobei allenfalls noch das nur kurze Adagio als Einleitung hinzugenommen werden kann.

244. Christian Barnekow: Sonate für Piano und Violine. op. 23. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Der Nestor der dänischen Tonsetzer bietet in dieser ursprünglich vor mehreren Jahren im Nordisk Musikforlag zu Kopenhagen erschienenen dreisätzigen Sonate feinsinnige, wohlklingende Musik; im Finale, das auch sonst etwas zurücksteht, wird er wohl etwas gar zu redselig. Während der erste, recht melodische Satz den Geist Schumanns und Gades atmet, steckt in dem langsamen viel Inspiration und eine mehr persönliche Note, übrigens auch in der Harmonik. Sicherlich wird sich diese Sonate viele Freunde erwerben, zumal sie beiden Spielern dankbare Aufgaben stellt.

245. Henri Marteau: Klassische Stücke für Violine und Klavier. No. 1—8. Verlag: Steingräber, Leipzig. (Preis je Mk. 1.— bis Mk. 1.50.)

Nach dem Vorgang von Burmester muß ja jetzt jeder Geiger von Bedeutung eine Sammlung klassischer Stücke herausgeben. Marteau faßt den Begriff klassisch offenbar sehr weit, wenn er u. a. Henri Reber, Bériot und Vieuxtemps dazu rechnet. Gern will ich zugeben, daß es jetzt recht schwer ist, eine neue Sammlung wirklich hervorragender klassischer Stücke zusammenzubringen, aber die Marteau'sche erscheint mir keineswegs glücklich ausgewählt. No. 1 ist das Rondo concertant von Mozart, Köchel No. 269, offenbar der letzte, keineswegs bedeutende Satz eines aus den Jahren 1776/7 stammenden Violinkonzerts, der schon in einer Ausgabe mit Klavier von Fr. Hermann vorlag und jetzt mit kleinen stilgerechten Kadenzen von Marteau versehen worden ist. — No. 2 ist der flotte Saltarello (Saltarella auf dem Titel ist doch wohl Druckfehler) op. 55 von Bernhard Molique (ursprünglich mit Orchester), der als Bogenstudie gute Dienste leistet und wohl noch gelegentlich als Vortragsstück gewählt werden kann. — No. 3 Berceuse op. 15 No. 5 von Henri Reber (1807—1880) ist zu unbedeutend, um heute noch zu wirken. — No. 4 ist das bekannte Menuett aus dem Streichquintett op. 13 No. 5 von Boccherini, das mit Klavierbegleitung stets hölzern klingen muß. — No. 5 und 6 Musette und Gigue von F. Giardini (1716—1796), wohl aus Sonaten stammend, sind annehmbare Vortragsstücke und als Übung im natürlichen Flageolett brauchbar. — No. 7 ist die dankbare, aber keineswegs bedeutende Elegie in h-moll von Charles de Bériot, die sich als No. 57 in dessen „École transcendante du Violon“ op. 123 vorfindet, was wohl hätte angegeben werden müssen. — No. 8 ist die noch recht wirkungsvolle Gavotte, die den Schlußsatz der in altem Stil gehaltenen Suite op. 43 für Violine und Klavier von Henri Vieuxtemps bildet. Sollte die Sammlung fortgesetzt werden, so möchte

ich Aufnahme einiger Sätze aus Händels Sonaten op. 1, z. B. der Schlußsätze aus No. 14 und 15, wohl auch von Stücken von Karl Stamitz empfehlen.

246. Pietro Nardini: Konzert für die Violine. Zum Konzertvortrag eingerichtet von Miska Hauser. Neue Ausgabe von Gustav Havemann. Ausgabe mit Klavier. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Dieses schöne, durch einen besonders fesselnden sehr innigen langsamen Satz ausgezeichnete, viel gespielte Werk bedarf eigentlich keiner Empfehlung. Daß es kein Violinkonzert ursprünglich gewesen ist, dürfte aber für viele etwas Neues sein. Es ist nämlich eine Übertragung der Sonate für Viola mit ursprünglich beziffertem Baß, die L. A. Zellner 1877 als vierte Nummer der Violin- und Violasonaten älterer Meister herausgegeben hat. Hauser hat diese Sonate von f-moll nach e-moll, von F-dur nach C-dur und von F-dur nach E-dur transponiert und dem ersten Satze einige einleitende Takte hinzugefügt.

247. Joseph Bloch: Concerto pour le Violon. op. 64. Avec Piano. Verlag: Karl Rozsnyai, Budapest. (Mk. 4.—.)

Dieses in herkömmlicher Form gehaltene Konzert des ausgezeichneten Violinpädagogen dürfte in erster Linie in der Studierstube gute Dienste leisten. Der erste Satz setzt markig ein und bringt dann ein liebliches Gesangsthema; etwas gesucht erscheint mir das fugierte große Zwischentutti. Der langsame Satz schlägt tieferinnerliche Töne an und dürfte am wertvollsten sein. Im Finale, einem Moto Perpetuo, kommt der Virtuose fast ausschließlich zu seinem Recht.

248. Joseph Haas: Divertimento für Streichquartett. op. 32. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Stimmen Mk. 8.—.)

Die alte Form des Divertimento scheint wieder aufzuleben. Nachdem Haas uns bereits ein Divertimento für Streichtrio geschenkt, bietet er uns jetzt wie kürzlich Sekles eins für Streichquartett. Wenn man aber unter dem Titel „Divertimento“ sonst eine anspruchslose Unterhaltungsmusik verstehen darf, wird man erstaunt sein, in diesem Werke sehr kapriziöse Gedanken in ziemlich komplizierter Form zu finden. Der Komponist will ganz offenbar gesucht schreiben und zeigen, daß er in allen Künsten, besonders des Kanons und der Fuge, zu Haus ist. Wo er sich natürlich gibt, wie in dem hübschen Scherzino (Satz 3), im Mittelteil von Satz 4 und vor allem in dem schön empfundenen Hauptteil von No. 5 (sehr getragen), da kann man sich mit ihm befreunden, sonst wird man über seine Einfälle oft verwundert sein Haupt schütteln.

249. Adolph Mann: Sonate for Pianoforte and Violin. op. 4. Verlag: Breitkopf & Härtel, London. (sh. 5.—.)

Der wahrhaft poetische, von echtem Empfinden zeugende langsame Satz läßt von der Weiterentwicklung des offenbar noch in der Sturm- und Drangperiode befindlichen Komponisten Gutes erhoffen. Talent verrät auch das Scherzo, besonders dessen Mittelsatz; die beiden Ecksätze machen aber durch ihre Geschraubtheit und die Sucht, der schwachen Thematik durch absonderliche Einfälle besonders in der Harmonik aufzuhelfen, keinen vorteilhaften Eindruck.

Wilhelm Altmann

KRITIK

OPER

BRAUNSCHWEIG: „Der Rosenkavalier“ und Goethes „Faust“ in der Bearbeitung unsers Oberregisseurs Dr. Hans Waag beherrschten den Spielplan des Hoftheaters in den letzten Wochen; ersteres Werk wird auch hier zum Kassenmagneten, letzteres gewinnt bedeutend durch die Musik des Karlsruher Hofkapellmeisters Leopold Reichwein, der für die hiesige Aufführung manches änderte und verbesserte. Die Einleitung zum Prolog im Himmel, der Osterspaziergang, die Domszene und der Schluß wirken so gewaltig, daß die Bühnenvorstände neben der Musik von E. Lassen und M. Schillings im Interesse der Sache auch diese prüfen sollten. — Elly Clerron-Berlin ersetzt Gertrud Köhler als Koloratur-Soubrette; ihre Mignon zeugte von geradezu auffälligem Darstellungstalent. Albine Nagel-Halle, die den „Rosenkavalier“ erfolgreich verkörperte, tritt ebenfalls in den Verband der Oper; Gabriele Englerth, die hochdramatische Sängerin, geht nach Wiesbaden. — Gudrun Hildebrandt trat mit ihrem Bruder in zwei Tanzabenden auf, erzielte aber weder einen nennenswerten künstlerischen, noch äußeren Erfolg. — Das vormärzliche Wiener Volksstück „Brüderlein fein“ von Leo Fall gefiel weit mehr als die Solistin. „Der Waldschraff“ von Hans Sommer hielt sich im Spielplan.

Ernst Stier

BREMEN: Marschner zu Ehren, dessen fünfzigsten Todestag die musikalische Welt auch sonst nicht spurlos vorübergehen ließ, gab unsere Oper unter Cornelius Kuns Leitung „Hans Heiling“ mit Guido Schützendorf in der Titelrolle, Erna Hallensleben (Anna), Dr. Faas (Konrad), Maryla v. Falken (Königin) und Else Blume (Gertrud). — In der „Regimentstochter“ gastierte vor Ostern Frieda Hempel und ferner Oskar Bolz in „Rienzi“. — Anerkennung verdient, daß Direktor Hofrat Otto in dieser Saison alle Werke Richard Wagners (einschließlich Teile von „Parsifal“) zur Aufführung gebracht hat.

Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Die Uraufführung von „La Farce du Cuvier“ (Der Ulk mit dem Waschkessel), „zwei Akte“ von M. Léna, Musik von Gabriel Dupont fand im Monnaie-theater statt. Dupont (Belgier) hat sich durch seine in voriger Saison gegebene seriöse Oper „La Glu“ als ein starkes Talent dokumentiert, und man war gespannt, wie er sich mit einer lustigen Handlung abfinden würde. Nun, er hat mit diesem Werke bewiesen, daß er auch für den Humor stark beanlagt ist. Unter Benutzung alter Volksweisen hat er eine Musik geschrieben voller Leben und Geist; die Melodien geben sich ungezwungen, das Orchester interpretiert die Situationen in höchst origineller Weise und vereinigt sich in glänzendem modernen Gewande mit den stark beschäftigten Chören und Soli zu komplizierten Ensembles, etwa nach dem Muster von R. Strauß’ „Feuersnot“. Die Handlung nach einem altfranzösischen Ulk aus dem 15. Jahrhundert ist kurz folgende: Der Schuster Jaquinot, das Muster eines fleißigen Arbeiters, steht unter dem Pantoffel seiner vergnügungssüchtigen, leichtsinnigen Frau, die, unterstützt von ihrer Mutter,

ihm das Leben sauer macht, ja so weit geht, ihm vorzuschreiben, was alles er im Hause tun müsse. Er muß einen geschriebenen Pakt unterzeichnen. Aber im stillen brütet er Rache. Der zweite Akt spielt auf dem Marktplatz. Es ist Wäschetag, an dem die Einwohner in einem großen Waschkessel gemeinsam die „große Wäsche“ besorgen. Jaquinot, gemäß seines unterzeichneten Paktes, muß, von allen Seiten gehänselt, an der Wäsche teilnehmen. In einem günstigen Moment, als er mit seiner Eehälfte ein großes Stück auswirgt, zieht er plötzlich zu stark, und sie fällt in den Kessel. Als er nach langem Bitten sich herbeilassen will, sie zu befreien, kommt die Schwiegermutter dazu, und in neu aufloderndem Rachegefühl befördert er auch diese in den Kessel. Das Volk kommt herbei und befreit unter großer Heiterkeit die keifenden Frauen. Jaquinot muß öffentlich Abbitte tun und dann, nach einem alten Gebrauch, bitten die drei das Publikum um Nachsicht für die Verfasser und Ausführenden. Aufführung unter Lohse tadellos. Lebhafter Erfolg.

Felix Welcker

DARMSTADT: Eine Berichterstattung über die Darmstädter Theaterereignisse des vergangenen Winters wurde leider dadurch unmöglich gemacht, daß die Direktion „aus prinzipiellen“ Gründen zwecks Berichterstattung an auswärtige Zeitungen Referentenkarten nicht gewähren zu können erklärte. Es ist zuversichtlich zu hoffen, daß unter dem neuen Regime, das im Sommer einziehen soll, eine weitsichtigere Auffassung über das Verhältnis von Bühne und Fachpresse zur Herrschaft gelangt.

H. Sonne

EDINBURGH: Ernst Denhof, der an das Musikdrama höhere idealere Ansprüche stellt als die hiesigen wandernden Operngesellschaften, veranstaltete wieder wie im Vorjahr mit Wagners „Ring“ eine sechswöchentliche Tournee mit seinen Opernfestspielen in englischer Sprache, und zwar in den Städten: Hull, Leeds, Manchester, Liverpool, Glasgow und Edinburgh. Diese Festvorstellungen fanden am 11. April in der schönen Hauptstadt Schottlands einen glänzenden Abschluß. Zur Aufführung kamen Glucks „Orpheus“, Wagners „Fliegender Holländer“, „Tristan und Isolde“, „Meistersinger“ und „Elektra“ von Richard Strauß. Die vier ersten Werke standen unter der hervorragenden Leitung von Michael Baling, während „Elektra“ der begabte Fritz Cortolezis aus München dirigierte. Diese Festvorstellungen waren in hohem Grade lehrreich für das Verständnis der Entwicklung der dramatischen Musik, und Denhof bewies aufs glänzendste, daß man auch in Provinzstädten Mustervorstellungen mit schönem Ensemble gleich den Hoftheatern in Deutschland geben kann, wenn man die richtigen Kräfte dafür gewinnt und auch die kleinsten Partien in die Hände erprobter Sänger gibt. Die vollendete Wiedergabe der Werke dankt man auch den Mitgliedern des „Scottish Orchestra“, dem aus 120 Mitgliedern bestehenden vorzüglichen Chor, sowie den schönen Dekorationen und geschmackvollen Kostümen. Sämtliche Werke fanden so begeisterte Aufnahme, daß in Edinburgh der rege Wunsch entstand, eine bleibende Stätte für

Original from 2*

das Musikdrama zu gründen, und, wenn dies zustande kommt, so hat Denhofs Energie und Opferfreudigkeit keinen geringen Teil daran. „Orpheus“ fand bei ausverkauftem Hause die wärmste Aufnahme, ein Beweis, daß Edinburgh ein gebildetes musikalisches Publikum besitzt, das die edle Einfachheit, den natürlichen Gesang und die schönen Chöre zu würdigen versteht. Die Titelrolle sang die talentvolle Sängerin Kirkby Lunn mit ihrer schönen Altstimme geschmackvoll, aber nicht überzeugend. Wenn Personen der Oper charakteristisch gezeichnet werden sollen, so ist die Stimmwahl dazu von großer Wichtigkeit. Orpheus als Liebender sollte darum ein männlicher Sänger und nicht ein weiblicher Alt sein. Trotzdem muß ich bekennen, daß Frau Lunn durch ihren Vortrag und ihr maßvolles Spiel reichen Beifall erntete. Kate Anderson als Euridice trug viel zum Gelingen der Aufführung bei. „Der Fliegende Holländer“ in guter Besetzung (Holländer: Frederic Austin, Senta: Perceval Allen) hatte großen Erfolg. Dann folgte „Tristan und Isolde“; das zahlreich versammelte Publikum hörte mit Andacht dem Drama zu, das von 6—11 Uhr dauerte, und spendete nach Schluß den Mitwirkenden reichen Beifall, besonders aber dem ausgezeichneten Darsteller des Tristan (Francis MacLennan) und der stimmlich und darstellerisch vorzüglichen Isolde (Glesson White); Lob verdienen auch Marie Brema als Brangäne und Charles Knowles als Kurwenal. Die Aufführung der „Elektra“ von Strauss machte unter Cortolezis' umsichtiger Leitung einen tiefen Eindruck. In der Titelrolle zeichnete sich Florence Easton ganz besonders aus; sie stand in Gesang und Darstellung auf seltener Höhe und wurde von Miss Brema (Klytämnestra), Austin (Orest) und Edith Evans (Chrysothemis) gut unterstützt. Das Werk wurde bei gut besuchtem Hause wiederholt. Die „Meistersinger“ erlebten vor überfülltem Hause zwei Aufführungen. Frederick Ranalow war ein vornehmer Hans Sachs, MacLennan ein vorzüglicher Stolzing, Miss Easton eine reizende Eva. Charles Victor sang den Beckmesser mit richtigem humoristischen Ton und fand mit Maurice D'Oisly als David viel Anklang; geradezu Hervorragendes leistete das Orchester. Nach Aktschluß wurden alle Mitwirkenden unzählige Male gerufen, auch der Impresario Denhof und der tüchtige Regisseur Fairbairn; den wärmsten Beifall erhielt jedoch Balling.

Albert B. Bach

GRAZ: Die Oper brachte die Erstaufführung von Wolf-Ferraris reizendem Lustspiel „Die neugierigen Frauen“. Dieses Werk ist eine Gabe für musikalische Feinschmecker: ein Mozartorchester, das alle modernen Möglichkeiten ausnützt. Kapellmeister G. Rio war ein ausgezeichnete Interpret der schwierigen Partitur seines Landsmannes; Julius Grevenberg, der das Werk auch bei der Berliner Premiere inszeniert hatte, hat für prächtige szenische Gestaltung gesorgt. Die einzelnen Darsteller waren fast ohne Ausnahme ganz am Platze. — Im übrigen stehen wir jetzt im Zeichen der Gastspiele. Melitta Heim aus Frankfurt, im Vorjahre noch der Stern unserer Oper, gastierte mit großem Erfolg als Mimi in Puccini's „Bohème“. Hedwig Francillo-Kauffmann

war als Mimi und Manon gleich ausgezeichnet. Marie Ritzinger (Blanchefleur) und Rudolf Ritter (Primus) von der Wiener Volksoper gaben Kienzls äußerst erfolgreichem „Kuhreigen“ neue Anziehungskraft. Gastspiele auf Engagement legten ab Karl Stolzenberg von der Wiener Hofoper als Tannhäuser und Fritz Bischoff von der Düsseldorfer Oper als Siegfried. Letzterer, der über eine prächtige ausgeglichene Stimme und beachtenswerte darstellerische Qualitäten verfügt, wurde als erster Heldentenor für nächstes Jahr verpflichtet. „Tannhäuser“ (in der Pariser Bearbeitung) wurde unter Ludwig Seitz gänzlich neustudiert mit schönem Gesamterfolg und in ziemlich guter Besetzung gegeben. Die Spielleitung besorgte umsichtig Karl Koß.

Dr. Otto Hödel

HALLE a. S.: Ende März machte die Direktion uns mit Franz Mikoreys Oper „Der König von Samarkand“ bekannt. Trotz alles bedeutenden musikalischen und szenischen Aufwandes konnte das oft zu anspruchsvolle Werk doch nicht über eine gewisse Hohlheit hinwegtäuschen, und ich möchte behaupten, daß ohne den ganz vorzüglichen Dessauer Tenor Hans Nietan in der Rolle des „Rustan“ die Wirkung eine ungleich mattere gewesen wäre. Meine Einschränkung in der künstlerischen Bewertung können natürlich bei einem Erstlingswerke nicht schwer ins Gewicht fallen. Es bleibt immer noch eine große Summe von dramatischer Begabung übrig, so daß man weiteren Bühnenwerken mit Interesse entgegensehen kann. Es will mir übrigens scheinen, als ob die musikalische Erfindung vorläufig noch erheblich hinter dem technischen Rüstzeug zurücksteht. Inszeniert war die Oper geradezu prächtig, und mit wenigen Ausnahmen standen auch die übrigen Darsteller auf beträchtlicher Höhe, z. B. unser trefflicher Franz Schwarz als „König“, Eugen Heuschen als „Massud“, Frau Bruger-Drews als „Mirza“ und Frl. Preißmann als „Gulnare“. Auch Otto Rudolph als „Zanga“ zeigte sich noch von einer erfreulichen Seite. Minder gut gelang es Otto Lähnemann, unserem Heldentenor, dessen künstlerische Weiterentwicklung zweifellos zu wünschen übrig läßt. Eduard Mörike waltete mit gewohnter Umsicht und Energie am Pulte seines Amtes als musikalischer Leiter. Die Aufnahme des Werkes war eine sehr freundliche. — Lichtpunkte auf dem letzten Theatermenü waren Gastspiele von Walter Kirchhoff (Lohengrin und Walter Stolzing), Wilhelm Herold (Pedro, Turiddu und Canio) und Walter Soomer (Wanderer).

Martin Frey

HANNOVER: Am Ostersonntag gab es an unserer Oper ein Jubiläum: das d'Albert'sche Musikdrama „Tiefeland“ erlebte an diesem Tage die 50. Aufführung an unserer Oper, ein Beweis für die beispiellose Beliebtheit dieses Werkes. Zu dieser Aufführung war ein Teil derjenigen Künstler, die bei der hiesigen Premiere im Jahre 1907 tätig gewesen waren, gastweise mitwirkend, nämlich Johannes Bischoff aus Berlin als Sebastiano und Wilhelm Rabot aus Mainz als Tomaso. Neben ihnen bildeten Frau Walleni als Martha und Herr Battisti als Pedro in den Hauptrollen ein Ensemble von großer künstlerischer Harmonie und packendster

Realistik. Kapellmeister Weigmann dirigierte die Festvorstellung mit viel Schwung.

L. Wuthmann

JOHANNESBURG: Ein großes Ereignis war für unsere Stadt das Eintreffen der Guinlan-Opera-Company. Das große Unternehmen Mr. Thomas Guinlan's steht wohl in der Geschichte der Oper einzig da. Er brachte uns — auf der Durchreise nach Australien — eine Operngesellschaft von 160 Personen. Sämtliche Mitglieder kommen direkt aus Europa. Aber auch das tote Opernmateriale importierte Mr. Guinlan, und zwar brachte er Requisiten im Werte von 1 Million Mark mit. Die Kostüme sind speziell für dieses Unternehmen entworfen und ausgeführt von der Firma Smith, Wareing und Hally (Glasgow), die höchst wirkungsvollen Dekorationen von Oliver P. Bernard. Die musikalische Leitung der Wagnerschen Werke liegt in Händen von Ernst Knoch, die übrigen Opern werden abwechselnd von Tullio Voghera und Mr. Bath geleitet. In dem aus 50 Musikern bestehenden, hervorragenden Orchester zeichnen sich hauptsächlich der Konzertmeister Frostick und der Cellist van der Weld aus. Die Vorstellungen wurden am 5. März mit einer Aufführung der Offenbachschen Oper: „Hoffmanns Erzählungen“ eröffnet, darauf folgten: „Carmen“, „Faust“, „Hänsel und Gretel“, „Madame Butterfly“, „La Bohème“, „L'enfant prodigue“ (Debussy), „Aida“, „Rigoletto“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Tristan und Isolde“, „Walküre“ und die neueste Oper von Puccini: „The girl of the golden West“. Alle Werke wurden in englischer Sprache gegeben. Überraschend gut war die Aufführung von „Tristan und Isolde“, wenn auch nicht durchweg ganz befriedigend, aber das schwierige Werk war mit Sorgfalt einstudiert, das Orchester unter Ernst Knochs umsichtiger, schwungvoller Leitung ganz vorzüglich. Unter den Darstellern ist Robert Parker in erster Reihe zu nennen, der gesanglich wie darstellerisch Vortreffliches als „Kurwenal“ bot. Zu wundervoller Wirkung brachte Edna Thornton (Brangäne) die Turmszene. Agnes Nicholls sang die Partie der Isolde nahezu vollendet; ihrem Spiel dagegen fehlt noch die Plastik der Bewegungen. Auch John Coates als Tristan war in den beiden ersten Akten schauspielerisch nicht ganz einwandfrei, bot dagegen auch nach dieser Richtung hin im letzten Akt eine hervorragende Leistung. Im großen und ganzen war aber die Aufführung eine höchst lobenswerte und brachte allen Beteiligten reiche Ehrungen ein.

M. von Trützschler

KARLSRUHE: Eugen d'Albert's neue komische Oper: „Die verschenkte Frau“ bereite alle denen, die mit hochgespannten Erwartungen kamen und von der unleugbaren Gestaltungskraft und dem sicheren Können des produktiven Künstlers viel erwarteten, eine starke Enttäuschung und zwar sowohl hinsichtlich des Textbuchs wie der Musik. Der Inhalt des ersteren ist weder neu noch originell, die dramatische Gestaltung matt und reizlos, ohne wirklichen Humor, ohne Höhepunkte und fast ohne Spannung. Zu diesem nüchternen, mit bekannten und verbrauchten Mitteln arbeitenden Buch Rudolf Lothars hat d'Albert eine Musik geschrieben, bei der man trotz des gelegentlichen

Farben- und Stimmungsreichtums den Mangel an wirklich originaler Erfindung fühlbarer als anderswo empfindet. Abgesehen von dem Mißverhältnis zwischen dem Inhalt des Lustspiels und dem zu seiner musikalischen Illustrierung aufgewandten Apparat, den „Tiefland“-Reminiszenzen und der mangelnden Stileinheitlichkeit, fällt eine starke Unbekümmertheit der Schreibweise ebenso wie die mangelnde Selbstkritik auf. Trotz der guten Aufführung unter Leopold Reichwein mit Frau Lauer-Kottlar (Beatrice-Felicia), Max Büttner (Antonio), Hans Bussard (Fra Angelico) und van Gorkom (Zacometto) als trefflichen Vertretern der Hauptpartien wurde das Werk sehr kühl aufgenommen und dürfte kaum einen Gewinn für die Bühne bedeuten. — Auber's „Stumme von Portici“, von Reichwein neu einstudiert und mit Hans Tänzler als vorzüglichem Masaniello und Melanie Ermath als leidenschaftlicher Fanella ausgezeichnet herausgebracht, macht volle Häuser, nicht minder die neu inszenierte „Götterdämmerung“, zu der Albert Wolfs Kunst prächtige Bilder geschaffen hat.

Franz Zureich

KÖLN: Im Opernhause erschien als Neuheit Wilhelm Kienzls Oper „Der Kuhreigen“, über die ja an dieser Stelle wiederholt gesprochen wurde. Das an Stimmungen und schöner Erfindung reiche Werk, an dessen Titel das Publikum übrigens nicht mit Unrecht Kritik übt, fand hier sehr lebhaften Beifall, und Kienzl, dessen Hiersein bekanntgegeben war, wurde öfters herzlich gerufen. In der sonst recht guten Aufführung fiel die mit der Marquise betraute Koloratursängerin Angèle Vidron einigermaßen ab, weil sie eben für die Aufgabe nichts hat. Hans Islaubs feinsinnige Inszenierung und Heinrich Winckelshoffs trefflicher Schweizer Thaller trugen viel zu den guten Eindrücken bei.

Paul Hiller

LEIPZIG: Die neue Intendanz, Geh. Hofrat L. Martersteig, führte sich am Ostersonntag mit Glucks „Iphigenie auf Tauris“ ein. Die höchst stimmungsvolle Ausstattung nach Entwürfen des neuen Oberregisseurs Dr. Lert, stammt aus dem Atelier Prof. Lütkemeyer-Coburg. Die stilistisch hervorragende Einstudierung, szenisch durch Dr. Lert, musikalisch durch Pollak und die Vertretung der Hauptpartien durch Cécilie Rüschke-Endorf, Ullus, Kase (ein erschütternd gewaltiger Orest) verhalf dem unsterblichen Werk zu bedeutendem Erfolg.

Dr. Max Steinitzer

MAINZ: Außer einer gelungenen Aufführung von „Tristan und Isolde“ mit Heinrich Spemann und Anna Schabbel-Zoder in den Hauptpartien, sowie einer wirkungsvollen Wiedergabe der „Lustigen Weiber“, mit Marta Bommer als Frau Flut, brachte die letzte Zeit nur noch ein interessantes Ereignis: die Erstaufführung von Wilhelm Kienzls „Kuhreigen“. Man hat sich aber von dieser neuesten Schöpfung des volkstümlichen Komponisten bedeutend mehr versprochen. Das sie nunmehr, nach sechs Wochen, erst zweimal aufgeführt worden ist, spricht schon genug.

Richard Buchholz

SCHWERIN: „Der Fünf-Uhrtee“ von Blumer war neu für unser Hoftheater. Das unter Meißners Leitung flott und frisch von besten Kräften gesungene und gespielte Musiklustspiel

hat einschmeichelnde, nicht immer originelle Walzermelodien, lustige Pointen und amüsierte das Publikum. — Eine musikalisch wertvolle Tat war der „Ring“, der unter Kaehler in glänzender Besetzung vollendet herauskam, ebenso „Tristan“. — Von den neuen Künstlern ist Paula Ucko zu nennen, die immer mehr in den Wagnerstil hineinwächst, und die gleichfalls außerordentlich stimmbegabte Frieda Schreiber. Unter den Gästen des Winters ragte Walter Kirchhoff als Lohengrin und Stoltzing hervor.

Gustian Kubach

STUTTGART: Die Hofoper tat mit der Uraufführung der Oper „Zigeuner“ von Heinrich Zöllner einen Schlag ins Wasser. Das kulissenreißerische Werk vermochte sich nach einem äußerlichen Achtungserfolg in der Uraufführung nicht über die Anstandswiederholung hinaus zu behaupten. Diese Bühnengigeuner sind wohl hier endgültig abgeschoben und werden wohl auch nirgends dauernde Heimstätte finden. Zigeunerlos! Künstlerisch echter und wirksamer erschien am gleichen Abend das heitere Bühnenspiel „St. Foix“ von Hans Sommer. Der reiche und feine musikalische Gehalt des Werkes läßt es wünschenswert erscheinen, daß die Zigeuner uns dieses wertvolle und hübsche Schmuckstück nicht mit entführt haben, und daß es dem Spielplan erhalten bleibt. Erich Band als musikalischer Leiter und Sofie Cordes und Karl Erb als Hauptzigeuner bemühten sich aufopfernd, die verschminkte dramatische und musikalische Hohlheit der Zöllnerschen Oper mit künstlerischem Leben zu erfüllen. Max Schillings hatte für sich mit Sommers Werk das bessere Teil erwählt und enthüllte mit vollem künstlerischen Verständnis und Behagen die reizvollen Schönheiten der Partitur. Marga Junker-Burchardt, Albin Swoboda, Georg Meader und Reinhold Fritz folgten ihm als Vertreter der Hauptpartieen mit sichtlicher und hörbarer Freude an der Lösung ihrer gesanglich und darstellerisch dankbaren Aufgaben. Emil Gerhäuser sorgte für geschmackvolle, lebendig wirkende Bühnenbilder.

Oscar Schröter

KONZERT

BERLIN: Aus den zahlreichen großen Aufführungen der stillen Woche seien an erster Stelle die der beiden Bachschen Passionsmusiken nach den Evangelisten Johannes und Matthäus genannt, die am Grünen Donnerstag und Karfreitag in der Singakademie unter Leitung von Georg Schumann stattgefunden haben. Beides ganz vortreffliche Aufführungen, wahre Ehrentage für unseren ältesten Gesangsverein. Die gewaltigen Eingangschöre ergriffen mit ihrem machtvollen Klange, ihren wirkungsvollen Steigerungen Herz und Gemüt; ganz besonders muß auch die lebendige Art anerkannt werden, wie der Dirigent die Choräle verschieden, je nach dem Inhalt der Strophen singen läßt, ohne daß der Charakter des Gemeindeganges dabei verloren geht. In beiden Werken sang Johannes Messchaert den Christus vollendet schön im Ausdruck; ebenso erfreute auch Eva Leßmann durch die Intelligenz der Stimmbehandlung und die Natürlichkeit ihres

Vortrags. Den Evangelisten sang Richard Fischer; in der Johannespassion Therese Funck, in der des Matthäus Lula Myzsgmeiner die Altpartie; mit den kleineren Baßsoli fand sich Emil Liepe angemessen zurecht. Das Philharmonische Orchester, Bernhard Irrgang an der Orgel, die betreffenden Solisten mit ihren Instrumenten zeigten sich vollkommen sicher in ihrer Aufgabe. — Hugo Rüdell an der Spitze des Domchores hat im Dome ein geistliches Konzert gegeben, dessen Programm ausschließlich Werke Franz Schuberts enthielt. Die Hymne „Herr unser Gott“ für achtstimmigen Männerchor und 13 Blasinstrumente eröffnete den Abend, dann folgte der 27. Psalm von Knabenstimmen mit Orgelbegleitung, der ganz besonders lieblich klang. „Grab und Mond“, ein Orgelarrangement der ursprünglich für vier Hände gesetzten Fuge in c und das „Stabat mater“ für drei Solostimmen (Sopran: E. Waldmann, Tenor: R. Fischer, Baß: Paul Knüpfer), Chor und Orchester auf den deutschen Text von Klopstock schloß das hochinteressante Programm, das in all seinen Teilen eine klangschöne, sorgfältig vorbereitete Ausführung erlebte. — Der 10. (letzte) Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß brachte in seinem ersten Abschnitt Ouvertüre, Notturmo und Scherzo aus der Mendelssohnschen Musik zu Shakespeares „Sommernachts Traum“, im zweiten Beethovens „Neunte“. Während die Mendelssohnsche Musik ganz meisterhaft dargeboten wurde, kann man das von dem Beethovenschen Werk durchaus nicht behaupten; gerade von der Königlichen Kapelle haben wir es unter anderen Dirigenten mehrmals so hinreißend schön gehört, daß die diesmalige Aufführung in der Rückerinnerung an frühere nicht Stich halten konnte. Man hat doch immer wieder die Empfindung, als ob der jetzige Dirigent kein Herzensverhältnis zu Beethoven habe. Er experimentiert mit dem Zeitmaß, mit den Vortragsnuancen, die der Tondichter doch so genau vorgeschrieben hat. Der Schlußsatz zumal kam zu gar keiner rechten Wirkung; die Rezitative der Bässe klangen schwunglos, ausdruckslos. Von den Solisten zeigten sich die beiden Männerstimmen, die Herren Berger und Bischoff, der Aufgabe durchaus nicht gewachsen. — In der Philharmonie dirigierte Fritz Steinbach an der Spitze der Philharmonikereinen Beethoven-Abend: die beiden Symphonien in c und F, dazwischen lag das Klavierkonzert in Es mit Emil Sauer vor dem Bechstein. Der Pianist spielte seinen Part vollendet sicher und klar in technischer Hinsicht, schwungvoll in der Auffassung und erntete stürmischen Beifall. Des Dirigenten Art, das Orchester zu führen, ist hinreichend bekannt; auch diesmal erfreute er durch die Energie, die Kraft des Rhythmus, durch das Herausarbeiten großangelegter Steigerungen.

E. E. Taubert

Artur Schnabel, Carl Flesch und Jean Gérardy, die ein unvergleichliches Trio bilden, boten Beethovens Es-dur op. 70, das Brahms'sche C-dur und Schuberts Es-dur in geradezu idealer Wiedergabe. — Dr. Julius Levin hatte, um von ihm auf Grund langjähriger Studien gebaute Streichinstrumente vorzuführen, das Böhmische

Streichquartett gewonnen, leider aber, wie fast alle Vorführer von neuen Instrumenten, es unterlassen, wenigstens einen Satz auf anerkannten wertvollen alten Instrumenten zum Vergleich ausführen zu lassen. Mir gefielen diese Levinschen Instrumente durchaus, vor allem schien mir ihre Tragfähigkeit im Pianissimo hervorragend. Der Ton der Violinen, die in der Höhe wohl am schönsten klangen, war nicht übermäßig groß; recht gut sprach die Bratsche an, deren C-Saite wie auf fast allen Bratschen nicht so gut klang wie die übrigen Saiten. Durchaus edel klang auch das Violoncell. Jedenfalls darf man zu den Levinschen Instrumenten Vertrauen haben. Die Böhmen spielten vortrefflich, u. a. Beethovens C-dur. Aber daß sie das kurze Programm noch durch Weglassung des Borodinschen Satzes verkürzten, war wohl keinem der zahlreichen Hörer angenehm. — Das vortreffliche Fitzner-Quartett verabschiedete sich — hoffentlich nur für diese Saison — mit Mozarts B-dur (Köchel No. 589), dessen Menuett eine ganz besonders feine und stilgerechte Ausführung fand, und mit Beethovens Harfenquartett; dazwischen spielte der Primgeiger mit dem Komponisten Ernst von Dohnányis neue noch ungedruckte Sonate für Klavier und Violine op. 21 in cis-moll, die ungemein gefiel. Sie ist sehr melodios und wunderbar fein und durchsichtig aufgebaut, auch voll reizender Klangwirkungen; mir erschien sie übrigens nicht bloß von Brahms sondern auch von César Francks bekannter Violinsonate stark beeinflusst. Sie besteht nur aus einem in drei Teilen gegliederten Satz; der erste dieser Teile erscheint mir am wertvollsten; er dient auch als Coda. In der Mitte stehen geistvolle Variationen, denen ein kurzes Finale folgt; ein langsamer Satz fehlt. Beiden Spielern sind dankbare, aber keineswegs leichte Aufgaben zuerteilt.

Wilhelm Altmann

Das Amsterdamer Trio: Fanny Gelbart (Klavier), Nella Gunning (Violine) und Cato van der Hoeven (Violoncello) spielte die erste Nummer (Trio Es-dur op. 40 von Brahms) sehr schwach, die zweite (Trio F-dur von Saint-Saëns) ganz nett und die dritte Nummer (Dumky-Trio von Dvořák) sehr hübsch. Der Pianistin, die wohl die geistige Führerin ist und auch am gewandtesten spielte, möchte ich doch raten, im Interesse des Zusammenspiels etwas rückhaltender zu sein; sie übertönte ihre Partnerinnen fast durchweg. Im übrigen können die drei Damen es getrost mit den meisten ihrer männlichen Kollegen aufnehmen. Käthe Cordel sang dazwischen einige kleine Lieder mit schwacher Stimme, aber ganz annehmbarem Vortrag.

Max Vogel

P. E. Haehner führte zwei große Symphonien und eine Ouvertüre auf. Das Blüthner-Orchester spielte trotz der ihm aufgedrungenen falschen Intentionen so gut es eben ging. Man empfand geradezu leibhaftig, wie sich das mächtige Instrument den schweren Händen des Leiters entringen wollte, um seine Wunderweisen nach Herzenslust und nicht nach Haehners Lust zu singen. — Der von Alexander Weinbaum gegründete und geleitete „Neue Oratorien-Chor“ brachte am Charfreitag als Hauptstück eine „Trauermusik“ von J. S. Bach. Sie ist Gelegenheitsmusik, bestimmt zur Erbauung am

naiven, frommen Texte, Handwerkskunst erlebtester Art, aber mit Ausnahme des an eine Arie der Matthäuspassion anklingenden Schlußchores nicht viel mehr als das. Die Solopartien waren mit Klara Senius-Erler, Paula Weinbaum, Arthur van Eweyk und Paul Schmedes vortrefflich besetzt, wie auch die ganze Aufführung als eine sorgfältige und gelungene bezeichnet werden kann. Berlin kann auf solche Nebenchöre wie der „Akademische“ und der oben genannte stolz sein. — Henri Marteau und August Spanuth gaben unter Mitwirkung von Licco Amar und Carlo de Guaita einen Kammermusik-Abend mit folgenden drei französischen Werken: Sonate g-moll von J. Guy Ropartz, Sonate g-moll von Louis Vierne und Quartett A-dur von Ernest Chausson. Nach allem, was wir in diesem Winter gehört haben, können wir feststellen: die Franzosen sind uns in der Festigkeit ihrer Absichten und in ihrem beharrlichen Trotze, mit dem sie diese durchsetzen wollen, weit voraus. Sie haben sich verschworen, die alten Musikphrasen zu verwerfen, den bisherigen Forderungen der Seele sich zu widersetzen und dafür einer neuen, an Asien und an das geistvolle, leichtsinnige, vornehme Paris gemahnenden Musik Leben und Dauer zu verleihen. Sie mögen versichert sein: es ist eitel Unsinn, was sie schaffen; wer daran Gefallen findet, ist entweder minderwertig oder krank. Es ist wahr: die deutschen Komponisten der neuen Zeit sind durchweg langweiliger, und ein Ende ist weder hier noch dort abzusehen. Solange Beethovens, Schuberts, Brahms' Sonaten und Quartette jeden Fühlenden aufwühlen, wird die gesamte moderne französische Kammermusik Schattenweisheit, Schattenkunst bleiben. Von den vielen Sätzen, die gespielt wurden, ließ nur der langsame des Quartetts ein ehrliches tief-inniges Miterleben zu. Ein Tonsetzer, der 20 solcher Stücke schüfe, hätte keine Auseinandersetzung mit seiner Zeit zu scheuen. — Muriel und Julius von Raatz-Brockmann veranstalteten einen Lieder- und Duett-Abend. In den Duetten kamen die leider nicht mehr frischen Stimmen beider Vortragenden mehr zur Geltung als in den Sololiedern. Von diesen blieben nur die vom Bassisten mit bedeutender Empfindung gesungenen „Vier ernsten Gesänge“ von Brahms dem lebendigen Gedächtnisse haften. — William A. C. Zerffi fehlt vorläufig die Fähigkeit, im Hörer die nötige Spannung zu erzeugen. Von seiner Stimme, einem Baßbariton mit guter Tiefe, denke ich besser als sie sich gab, da ich zugunsten des Sängers annehme, daß er erkältet war. Auch sein Konzert zählt zu den unzulänglichen, verfrühten.

Arno Nadel

Der Orchesterverein Berliner Musikfreunde wartete unter seinem Dirigenten Max Grünberg wieder mit guten Leistungen auf. Wenn man sich klanglich manches noch vollkommener wünschen möchte, so muß man doch bewundern, auf welcher Stufe dieses Dilettantenorchester steht. Carolyn Conc (Klavier) und Ebba Hjertstedt (Violine) wirkten mit. — José Vianna da Motta zeigte in seinem Klavierabend wieder seine große Kunst. Seine von ihm komponierte Ballade über zwei portugiesische Volksweisen, ein hübsches, leicht verständliches Stück von

guter Klangwirkung, gefiel sehr. — Einen würdigen und in jeder Beziehung gelungenen Verlauf hatte das Geistliche Konzert in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Es wirkten mit: Frances Rose (Sopran), Hertha Dehmlow (Alt), Anton Sisternans (Baß), Bernhard Dessau (Violine), van Lier (Cello), Kutschka (Bratsche), W. Fischer (Orgel), Alexander Neumann (Klavier) und ein kleiner gemischter Chor. — In dem Konzert von Ellen Simmelkiar Larsen (Gesang) und Roger Henriksen (Komposition und Klavier) fiel die Sängerin durch ihre hübsche, wohlgebildete Stimme auf. Roger Henriksen zeigte sich als gewandter Pianist; in seinen Kompositionen verwendet er mit Glück nordische Farben, die allerdings manchmal an Grieg gemahnen. — Emil Telmányi (Violine) und Gabriel Zsigmondy (Klavier) zeigten in ihrem Sonatenabend wieder mustergültiges Zusammenspiel und jugendlichen Schwung. — Elsa Weffing verfügt über große Stimmittel, denen nur kleine technische Mängel noch anhaften. Fritz Reitz (Cello) und Walther Pfitzner (Klavier) steuerten die e-moll Sonate von Brahms bei, deren Vortrag man sich allerdings etwas wärmer denken kann.

Emil Thilo

Berta Goetz ersang sich an ihrem zweiten Liederabend einen schönen und verdienten Erfolg. Ihr Vortrag war von intensivem Ausdruck beseelt, und ihr schönes stimmliches Material konnte sie in Gesängen von Schubert und Wolf von der besten Seite zeigen. Die mitwirkende Geigerin Annie Luxenburg teilte sich mit ihr in die Ehren des Abends. — Ernst Potthof ist ein sehr ernst strebender und musikalisch sicher gestaltender Pianist. Seine Technik ist den Ansprüchen schwerster Werke der klassischen und modernen Klavierliteratur gewachsen. — Tilly Koenen sang Lieder mit Orgelbegleitung. Durch eine geschickte äußere Aufmachung wurde eine (sozusagen) feierliche Stimmung erzeugt. Die neun Gesänge, die die Künstlerin vortrug, waren ohne Ausnahme musikalisch wertvoll und boten ihr Gelegenheit, ihr bedeutendes Können in einer geschickt angelegten Steigerung aufs neue zu erweisen. Der mitwirkende Amsterdamer Organist Louis Robert führte die Begleitungen sehr anschniegssam und zurückhaltend aus. In einigen Solostücken lernte man ihn als Beherrscher aller Orgelkünste kennen.

Walter Dahms

Adelheid Schärnacks weder dem Umfang noch der klanglichen Qualität nach irgendwie bemerkenswertes Material vermochte zwar kleineren Aufgaben, wie sie Lieder von Franz stellen, einigermaßen gerecht zu werden; den Ansprüchen gegenüber, die Liszts „Lorelei“ stimmlich, wie im Vortrag stellt, versagte ihr Können vollständig, und gesangliche Unmanieren, wie das unleidliche Ineinanderziehen der Töne, waren nicht geeignet, einen vorteilhafteren Eindruck hervorzurufen. — Katharina Wissotzky hätte uns mit dem Vortrag so abgeblaster Musik, wie der Rossini'schen „Semiramis“-Arie, verschonen sollen; sie hätte freilich am besten getan, uns überhaupt mit ihrem Gesang zu verschonen, denn weder ihr Material, ein farbloser Mezzosopran, noch ihre Art, zu singen und vorzutragen, berechtigte irgendwie zu einem solchen Unterfangen. Ein russisch gesungenes Wiegen-

lied aus der Oper „Harald“ von Naprawnik brachte am Schlusse wenigstens ein paar gutklingende Kopftöne. Das war aber auch alles. Auch der mitwirkende Cellist Bruno Steincke vermochte keine wärmeren Empfindungen auszulösen. Korrekt, aber seelenlos war seine Wiedergabe einer Boccherini'schen A-dur Sonate, an deren Vortag der Pianist Wilhelm Scholz partizipierte.

Emil Liepe

BREMEN: Das 11. Philharmonische Konzert wartete mit zwei Novitäten auf. Der ersten der von Fritz Stein aufgefundenen sogenannten Jenaer C-dur Symphonie Beethovens brachte man viel Interesse entgegen, während die zweite Neuheit, A. Scriabin's „Prométhée“, trotz der vorzüglich vorbereiteten Wiedergabe, unter Ernst Wendel verhältnismäßig wenig Gegenliebe fand, ja, eine starke Opposition sich gefallen lassen mußte. Das Werk des Russen für großes Orchester, Klavier, Celesta, Orgel und Chor, das hier die Uraufführung in Deutschland erlebte, trägt den Untertitel: „Le poème du feu“ und hat die Präntension, etwas ganz neues in der Musik zu bieten. In der Tat wird der vorurteilsfreie Hörer zugeben, daß der phantasievolle Komponist durch seine Art, die verschiedenen Tonfärbungen ineinander spielen zu lassen, durch seine merkwürdige Harmonik und Rhythmik, durch seine Kunstfertigkeit in der Erzeugung orchestraler Effekte, es wohl versteht, zu verblüffen und zu überraschen. Aber ein wirklich prometheisches Lied darf das nicht genannt werden. Prometheus ist ein Titan, also die Personifizierung einer geistigen Macht, die im Gegensatz zu den Vertretern der mächtigen Naturgewalten, den Giganten, steht. Dieser Held voll titanischen Selbstgefühls wird im Vollbewußtsein seiner schöpferischen Kraft nicht sinnlose Vokale fallen, wie der Chor sie am Schluß des Werkes hören läßt. Auch die Geschöpfe des Prometheus, selbstbewußte Menschen, werden das nicht tun. Und wo bleibt das Sieghaft-frohe, das Befreiende, das Großzügige der Musik, das doch einen Himmelsstürmer charakterisieren muß? Ob Scriabin's „Zukunfts“-Musik wirklich einmal Gegenwarts-musik wird, läßt sich ohne weiteres nicht sagen. Die sehr schwierige Partie des Klaviers, das durchaus nicht mit dem Orchester verschmilzt, führte Prof. Bromberger höchst temperamentvoll aus. Der Solist dieses denkwürdigen Abends, der Geiger Alexander Mogilewsky, spielte Tschaikowsky's D-dur Konzert tadellos schön, aber mit jener Weichheit, wie sie vom Slaven sprichwörtlich ist. Bachs „Magnificat“ eröffnete das 12. (letzte) Konzert und dann folgte Beethovens „Neunte“ mit dem Philharmonischen Chor und den Solisten A. Noordewier-Reddingius, Maria Philippi, George Walter, Franz Geßner, Julius Schlotke (Cembalo), Gustav Knak (Orgel) im Schlußchor. — Für das Karfreitagskonzert im Dom hatte E. Wendel diesmal Bachs Matthäus-Passion gewählt.

Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Der hier zu großer Beliebtheit gelangte Lassalle aus München war der Kapellmeister des 5. Konzerts Ysaye. Unter seiner künstlerischen Leitung erfuhren die Haydn'sche G-dur Symphonie, die „Unvollendete“ von Schubert und Bruchstücke aus den „Meistersingern“

eine sehr interessierende Wiedergabe. Kreisler spielte unter tobendem Beifall das D-dur Konzert von Mozart und das Brahms'sche. — Tinel führte im 4. Konservatoriumskonzert das selten gehörte Oratorium „Rédemption“ von C. Frank für Mezzosopran, Rezitation, Chor und Orchester auf. Es enthält trotz mancher Schwächen hervorragende Schönheiten. Die Erste Symphonie für Orgel und Orchester von Guilmant (Orgel Prof. Desmedt) interessierte weniger; dagegen gefielen Bruchstücke aus „Castor und Pollux“ von Rameau sehr. — Das Zimmer-Quartett hat seinen Beethoven-Zyklus in sechs Abenden mit entschiedenem künstlerischen Erfolg beendet; auch das Capet-Quartett aus Paris gab sein 6. Konzert unter immer steigendem Erfolge. Nach Seite der Technik ist diese Vereinigung die Vollkommenheit selbst. — Mark Hambourg enttäuschte in einem Rezital künstlerisch sehr, trotz seiner enormen Technik. Dagegen fand Lamond eine sehr sympathische Aufnahme — aber leider vor fast leerem Saale.

Felix Welcker

DARMSTADT: Im Mittelpunkt des musikalischen Interesses der letzten Wochen stand die Erstaufführung der Kantate für Soli, Chor, Orchester und Orgel „Das Märchen und das Leben“ von unserem Hofkapellmeister Willem de Haan durch den Musikverein, dessen langjähriger, hochverdienter Dirigent der Komponist ist. Das von edelstem künstlerischen Willen getragene und technisch meist glänzend gearbeitete Werk, das Teile von ungewöhnlicher poetischer Schönheit enthält, brachte auch hier seinem Schöpfer, der darin sein „musikalisches Testament“ erblickt, einen rauschenden Erfolg, an dem begreiflicher Lokalpatriotismus natürlich seinen berechtigten Anteil hatte. Die Leistungen der Chöre waren hervorragend zu nennen, und auch die Solisten: Anna Stronck-Kappel, Pauline de Haan-Manifarges, Jules Peters und Tom Denys setzten ihr ganzes Können für ihre Aufgaben ein. Mit einer Wiedergabe der „Matthäus-Passion“ am Karfreitag beschloß der Musikverein seine Wintertätigkeit. — Auch unser erster Männerchor, der Mozartverein, der unter Fritz Rehbocks Leitung sich zu einer hohen Stufe der Vollendung hinaufgearbeitet hat, brachte in seinem letzten Winterkonzert eine Reihe interessanter Neuheiten von Siegmund v. Hausegger, Karl Bleyle und Heinrich Zöllner, dessen „Bonifazius“ allerdings keine dauernde Bereicherung seines Repertoires bedeuten dürfte. Mit eigenen Kompositionsabenden traten vor das Publikum Elise Knibbe-Thiel und Johanna Senfter, während der Richard Wagner-Verein einen Vereinsabend der Einführung der schwedischen Komponisten Wilhelm Peterson-Berger, Emil Sjögren und Franz Berwald widmete, um deren Violinsonaten sich Ellen Saatweber-Schlieper und Henri Marteau sehr verdient machten. Zum Gedächtnis Gustav Mahlers brachte der Verein dessen „Kindertotenlieder“ zur ersten Aufführung in Darmstadt, die Ottilie Metzger-Lattermann wundervoll sang; der gleiche Abend vermittelte außerdem die Bekanntschaft mit erfolgreichen Liederneuheiten von Fritz Fleck, Robert Kahn, Hugo Kaun und Hans Pfitzner. Ferner hörten wir die Sängerinnen Anna Kaempfert, Emmy Küchler-Weißbrod,

Sophie Schmidt-Illing, Paula Werner-Jensen und Else Ziegler, die Sänger Theodore Harrison, Theodor Lattermann, Franz Müller und Alfred Stephani, während die Geiger durch Wolfgang Bülow und Ernst Schmidt, die Cellisten durch Johannes Hegar und Heinrich Kiefer, die Pianisten durch Paul Aron und Heinrich Schwartz vertreten waren. Liederabende zur Laute gab es zum Schluß der Saison nicht weniger als drei, die sämtlich außerordentlichen Anklang fanden: von Lisa und Sven Scholander und unseren beiden Mitbürgerinnen Paula Mannecke, einem angehenden jungen Talent, und Elsa Laura von Wolzogen, der jetzt auf der Höhe ihres Könnens stehenden Vortragsmeisterin, die bei dieser Gelegenheit eine neue, von ihr konstruierte Laute im Konzertsaal einführte.

H. Sonne

DRESDEN: Im Palmsonntagskonzert der Königlichen Kapelle, das den Charakter eines Beethoven-Abends trug, spielte zunächst Carl Flesch das Violinkonzert, und zwar so meisterhaft, mit so vollendeter Reife in Technik und Vortrag, daß er seitdem für mich in der Reihe der allerersten zeitgenössischen Geiger steht. Den zweiten Teil füllte die „Neunte“ aus, die man erstmalig unter Schuch hörte. Er betonte von Anfang an das pathetische Element sehr stark, ließ sogar dagegen die lyrischen Partien, wie sie in der Cellokantilene des Trios und in dem herrlichen Gesangsthema der zweiten Geigen im dritten Satze enthalten sind, auffallend zurücktreten. Die Chorleistung war stimmlich nicht ausreichend. Es ist auf die Dauer ein unwürdiger Zustand, daß zu jeder Aufführung der 9. Symphonie der Chor aus sechs verschiedenen Vereinen und Körperschaften gebildet wird. Wie ich weiß, hatte Hermann Kutzschbach vor etwa zwei Jahren schon die Begründung eines „Chorvereins der königlichen Hofoper“ geplant und dazu auch bereits die Zustimmung der entscheidenden Stelle erhalten; daß die Angelegenheit offenbar unterdessen durch Gegeneinflüsse aufs tote Gleis geschoben worden ist, muß man aufrichtig bedauern. Das 7. Symphoniekonzert der Serie A im Opernhaus führte zwei Neuheiten im Programm. Die „Rhapsodie espagnole“ des jungfranzösischen Tonsetzers Maurice Ravel erfreut durch feine, gut instrumentierte Stimmungsmusik, die auch des kräftigen Einschlags nicht entbehrt, ohne indes durch Reichtum der Gedanken zu imponieren. Max Regers „Lustspiel-overtüre“ (op. 120) entpuppte sich als ein behaglich-gemütliches Stück, das den Komponisten von keiner neuen Seite zeigt und auch nicht eben musikalisch bedeutend ist. Die c-moll Symphonie von Brahms war der Ruhepunkt des Abends. — Das Petri-Quartett beschloß seinen Zyklus mit einem Abend, in dessen Verlauf neben Haydn und Beethoven auch Cherubini vertreten war. Sein Streichquartett Es-dur zeichnet sich durch melodischen Reichtum ebenso aus wie durch lebendige Rhythmik und eine oft fast moderne anmutende Harmonik. — Jan Prosteau, ein junger Geiger, und Eugen Petroff, ein nicht viel älterer Cellist, traten mit eigenen Abenden hervor, ohne indes dazu durch technische und Vortragsreife befähigt zu sein.

F. A. Geißler

FREIBERG (Sachsen): Unter der zielbewußten künstlerischen Führung des städtischen Kapellmeisters Philipp Werner hat sich in den letzten Jahren hier ein hochehrfreudliches musikalisches Leben entwickelt. In seinen Philharmonischen Konzerten brachte er mit dem namhaft verstärkten städtischen Orchester die Symphonieen B-dur von Schumann, D-dur von Brahms, Beethovens „Neunte“ sowie Liszts 13. Psalm in höchst lobenswerter Weise zu Gehör. Solisten von Rang und Namen, wie Henri Marteau, Margarethe Siems, Helga Petri, Wynni Pyle, liehen den Konzerten ihre Mitwirkung; an einem Abend trat Philipp Werner selbst als Geiger von ansehnlichen Qualitäten hervor. — Drei Kammermusik-Abende, die Domkantor Anacker mit Künstlern der Dresdner Hofkapelle (Ferdinand Böckmann, Carl Braun, Richard Rokohl, Arthur Zenker) veranstaltete, boten u. a. das Klavierquartett c-moll von Brahms, Volkmanns Klaviertrio b-moll und Schuberts Forellenquintett sowie Beethovens Kreuzersonate in mustergültiger Ausführung. Auch ein von Anacker neu begründeter Chorgesangsverein hat bereits seine Tatenlust mit einigen Aufführungen bewiesen, am besten durch eine fesselnde Wiedergabe der Schützischen Passionsmusik, in der Bearbeitung von Karl Riedel, der die besten Stücke aus den vier Passionen des alten Meisters zu einem Ganzen vereinigt hat. Je schwieriger es ist, in einer Mittelstadt, die dem Zentrum Dresden so nahe liegt, ein selbständiges Musikleben in Fluß zu bringen, desto aufrichtiger Anerkennung verdienen alle darauf abzielenden Bemühungen.

F. A. Geißler

GRAZ: Die Geiger Marteau, Burmester, Kreisler und Kunits gaben durchwegs gut besuchte Konzerte. — Die Pianisten Leopold Godowsky und die junge Helene Koch erfreuten durch trefflich gewählte Programme. Godowsky spielte unter anderem auch seine neue Komposition „Walzermasken“ (24 Tonsstücke im $\frac{3}{4}$ Takt) zum erstenmal. Das Werk ermüdet etwas durch seine Länge — es dauert eine geschlagene Stunde —, enthält aber einzelne wunderbar schöne Stücke und ist natürlich voll von pianistisch höchst interessanten Feinheiten. — Das Böhmische Streichquartett vermittelte mit Beethovens unsterblichem cis-moll Quartett ein Erlebnis, die heimische Kammermusik-Vereinigung Pauline und Viktor Prochaska-Pratscher-Köhler-Kortschak, brachte als Grazer Erstaufführungen Borodins D-dur Quartett und Scharwenkas h-moll Quintett in gereifter, vollendeter Wiedergabe. — Liederabende von Hermann Jessen (am Klavier Ernst Decsey), Melitta Heim (mit dem Flötisten Ary von Leeuwen), Charles Cahier, Anna von Kellersperg hatten durchwegs starken Erfolg. — Ein Kompositionsabend von Josef Marx brachte neben bekannten und ganz neuen Liedern auch die Uraufführung zweier Kammermusikwerke: eine „Ballade für Klavierquartett“ in a-moll und ein „Klavierquartett in Form einer Rhapsodie“. Bei beiden Werken fällt die gute Satztechnik angenehm auf, ebenso die geschickte, zum Teil sehr dankbare Führung der einzelnen Instrumente. Doch tritt der Umriß der Form wenig zutage, zum Teil infolge

der übermäßigen Länge. Im übrigen scheinen beide Werke orchestral empfunden zu sein und würden ganz anders in großer Besetzung wirken. — Das Mitgliederkonzert des Deutschen Akademischen Gesangsvereins „Gothia“ brachte unter Dr. von Weis-Ostborns trefflicher Leitung neben der ersten Wiederholung des „Herbstchores an Pan“ von J. Marx und Bruckners „Te Deum“ die österreichische Uraufführung von Mahlers „Lied von der Erde“, der ersten Aufführung des Werkes nach der Münchener Uraufführung. Selten kann man derartig tiefe Ergriffenheit des Publikums beobachten, wie nach diesem einzigartigen Werk. Frau Cahier, die die Altpartie auch bei der Münchener Aufführung gesungen hatte, und der junge Tenor Fritz Cecerle hatten als Solisten für vielen Beifall zu danken. Insbesondere Frau Cahier überwältigte durch die Größe ihrer Auffassung. — Das letzte Symphoniekonzert des Opernhausorchesters brachte unter Oscar C. Posas Leitung Gustav Mahlers Fünfte Symphonie; das Konzert des Wiener Tonkünstler-Orchesters unter Martin Spörr hatte Tschaikowsky's Pathetische, das Tristan-Vorspiel und Beethovens Violinkonzert (Prof. Malcher) auf dem Programm. — Das Grazer Konzertvereins-Orchester brachte ein fesselndes Werk: „Hymnus an die aufgehende Sonne“ von Richard Mandl zur Erstaufführung und zwei Sätze aus Max Springers eben vollendeter f-moll Symphonie zur Uraufführung. Springers Symphonie, die mit den modernsten Klangmöglichkeiten rechnet, löste stürmischen Jubel aus, Mandls schlichteres Werk (mit einem blühenden Streicherchor) die tiefere Wirkung.

Dr. Otto Hödel

HALLE a. S.: Bemerkenswert waren die weiteren Direktionstaten unseres neuen Singakademie-Leiters A. Rahlwes in einer Konzertaufführung des „Barbier von Bagdad“ und der Aufführung der Matthäus-Passion. Ein neuer Geist ist entschieden mit dem Dirigenten in das alt-ehrwürdige Chorinstitut gezogen. — Die Hallesche Sing-Akademie unter Willy Wurf Schmidt unternahm das Wagnis, Liszts hier ganz unbekannten „Christus“ aufzuführen. Selbstverständlich konnte man — wie die Dinge hier liegen — nichts Großes erwarten. Immerhin gelang die Aufführung doch so, daß man das farbenprächtige Werk wenigstens in Holzschnittmanier zu Gehör bekam. Die Vertiefung müßte noch weiter gehen und die Beherrschung der Mittel eine souveränere werden. — Von Solisten stellte sich Hermann Gura als Lieder- und Balladensänger erstmalig vor, und zwar mit respektablem Erfolge. An Novitäten bot er Wunderhorn-Kinderlieder von Franz Mikorey, die musikalisch in ihrer gesuchten Art zu dem naiven Texte in schreiendem Widerspruche standen. Der Komponist begleitete sehr feinsinnig. — Eine junge Pianistin Vida Llewellyn spielte unter unzureichender Leitung ihres Lehrers Chopin's e-moll und Tschaikowsky's b-moll Klavierkonzert, ohne das erste dichterisch nachempfinden zu können, das zweite mit schönem Erfolge. — Hans Winderstein brachte uns den famosen Geiger Alfred Wittenberg, der Beethovens Konzert prächtig vortrug, und glaubte uns Beethovens (?) Jenaer Symphonie ebenfalls

vorführen zu müssen, wozu freilich kein Anlaß war, da wir sie schon hier kurz zuvor gehört hatten. In einem Wagner-Abend, der als Solistin Paula Doenges mit Bruchstücken aus „Tannhäuser“, „Tristan“ und der „Götterdämmerung“ bot, spielte das Orchester klangschön die „Holländer“-Ouvertüre und das „Tristan“-Vorspiel, aber etwas zu lebhaft das „Siegfried“-Idyll. — Von Solisten wären noch zu nennen Georg Zscherneck, der uns mit dem von Variation zu Variation immer mehr fesselnden neuen Werke op. 20 von Walter Niemann bekannt machte. — Im 50. Streichkonzert spielten unsere braven „36er“ unter Obermusikmeister R. Fister ein neues Werk von Fr. Gernsheim „Zu einem Drama“, eine durchweg Achtung gebietende Arbeit des greisen Tondichters. Die Aufnahme war eine recht herzliche. Martin Frey

HANNOVER: Die beiden letzten Abonnementskonzerte der Königlichen Kapelle fanden unter der solistischen Mitwirkung der ausgezeichneten Sopranistin Boehm-van Endert aus Berlin und des in technischer Hinsicht bedeutenden Geigers Rebner aus Frankfurt statt. Das Orchester bot unter Karl Gilles Leitung die „Symphonie fantastique“ von Berlioz, „Böcklin-Phantasie“ von Woyrsch (Novität, impressionistisch interessant), Beethovens „Pastorale“ und Strauß' „Zarathustra“ als glänzende Instrumentalnummern. — Der Karfreitag fand die Musikakademie (Josef Frischen) mit einer wohl gelungenen „Messias“-Aufführung an Ort und Stelle. — Unter den ungezählten Solistenkonzerten ragte dasjenige von Alice Ripper und Hermann Brause wie ein Gipfel über dem öden Flachlande mittelmäßiger Durchschnittsmusiziererei empor. L. Wuthmann

KARLSRUHE: Das Hoforchester beschloß unter Leopold Reichweins Leitung den Zyklus seiner Konzerte mit der Vorführung der „Pastorale“ von Beethoven, dem glänzend herausgebrachten „Till Eulenspiegel“ und der „Domestica“ von Strauß. Im letzten Kammermusik-Abend spielte Hedwig Marx-Kirsch mit den Quartettisten Beethovens f-moll Quintett klanglich schön, bei prächtiger Klarlegung des Inhalts. Die „Liederhalle“ brachte unter Ludwig Baumann Haydn's „Schöpfung“ zur wohl gelungenen Aufführung, und starken, nachhaltigen Eindruck hinterließ die vom „Bach-Verein“ unter Max Brauer zur Wiedergabe gebrachte Matthäus-Passion von Bach. Franz Zureich

KÖLN: Beethovens kleines Oratorium „Christus am Ölberge“, das in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zuerst in einem Gürzenich-Konzert (unter Ferdinand Hillers Leitung) erschienen ist, gelangte jetzt im 11. Konzert an gleicher Stelle wieder einmal zur Aufführung und erzielte durch die Formenschönheit, den Wohlklang und die edle Weihe der Tonsprache tiefe Eindrücke. Die Christuspartie sang Felix Senius in schätzbarster Weise, während Margarete Siems von Dresden den Stil allerdings nicht völlig beherrschte, sonst aber dem Seraph ihre prachtvolle Stimme und weitreichende Kunst zugute kommen ließ und Julius von Raatz-Brockmann der Baßpartie durchaus gerecht wurde. Es folgte Beethovens „Neunte“, ebenso wie das vorausgegangene Werk durch Fritz Steinbach am Dirigentenpulte mit be-

redtester Klarheit interpretiert, mit den gleichen Solisten bei der Ode, zu denen sich als stimmlich noble und geschmackvolle Vertreterin der Altpartie Ida Kuhl-Dahlmann gesellte. Wie alljährlich brachte Steinbach im 12. Konzert (letztes am Karfreitag) Bachs Matthäuspassion zur Aufführung, wobei sich solistisch die Damen Lauprecht-van Lammern und Philippi sowie George A. Walter und Paul Bender in bestbekanntem Stile betätigten. — Im Tonkünstler-Verein erzielte die hochbegabte jugendliche Konzertsopranistin Henny Wolff, deren Vortragskunst überraschend schnell eine zu den größten Hoffnungen berechtigende Entwicklungsstufe erreicht hat, als mit allen wünschenswerten Eigenschaften reichlich ausgestattete Liedersängerin großen Erfolg. — In einem Konzert der Kölner Singakademie gelangte unter Leitung Josef Müllers aus Eschweiler Carl Loewes Oratorium „Das Sühnopfer des neuen Bundes“ in vorwiegend sehr löblicher Wiedergabe erstmalig in Köln zur Aufführung; unbeschadet eindrucksvoller Einzelheiten erweist das Werk im ganzen ziemlich deutlich seine Nichtzugehörigkeit zu des Komponisten glücklicher Schaffensdomäne. — Wohlberechtigten Erfolg hatten die Brüder Fritz und Adolf Busch (Piano und Geige) und Paul Grümmer (Cello) mit ihrem Trio-Abend, einen weit stärkeren aber noch Karl Friedberg mit seiner erlesenen Ausdeutung von Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms, Weismann, Lampe und Debussy im Rahmen eines Sonderkonzerts. Paul Hiller

LEIPZIG: Der Musikwinter ging mit der (57.) jährlichen Karfreitagsaufführung der Matthäus-Passion in der Thomaskirche zu Ende. Eine schneidige und hochintelligente Dirigentenpersönlichkeit wie Prof. Straube verfehlt natürlich nie, Leben und Geist in diese Bach-Aufführungen an der einstigen Wirkungsstätte des Meisters zu bringen. Aber die Erfahrung dieses Winters, daß für die vier Hauptwerke: die zwei Passionen, Hohe Messe und Weihnachtsoratorium, noch immer keine durchgängig nach Artikulation und Dynamik hinlänglich und lückenlos bezeichneten Stimmen dort vorhanden sind, vieles einzelne also dem Ungefähr überlassen bleibt, sollte doch zu denken geben. Gerade Leipzig müßte den Ehrgeiz haben, einwandfreie stilechte Bachaufführungen mit autoritativer Geltung anzustreben. Von den Solisten waren Tilia Hill, B. Grimm-Mittelmann und Jäger (Evangelist und Tenorsolo) hervorragend. — Eine in jeder Hinsicht schwungvolle Bismarckfeier hatte vorher, am 1. April, Prof. Winderstein veranstaltet: Eroica, Heldenleben und Kaisermarsch. — Von den letzten Künstlerkonzerten erregte den tiefsten Eindruck Ludwig Wüllners Vortrag von „Wildenbruch-Schillings“ „Hexenlied“. Der große Vortragskünstler könnte die für ihn geradezu geschaffene, mit Unrecht vernachlässigte Kunst-art des Melodrams zu neuem Glanze bringen. Edith Walker entzückte in einem von Gustav Brecher vorzüglich begleiteten Liederabend durch ihr wundervolles Organ; der junge hochbegabte Edmund Schmid entfaltete in einem reichhaltigen Klavierprogramm eine ebenso reiche Skala künstlerischer Vorzüge, mit Brahms' Händelvariationen als Höhepunkt; der einheimische Pianist Georg Zscherneck führte Walter

Niemanns geistreiches op. 20: Thema und Variationen mit großem Beifall ein.

Dr. Max Steinitzer

MAINZ: Albert Gortler liebt es, in seinen Symphoniekonzerten auch weniger bekannte Meister ans Licht zu ziehen. So brachte fast jedes Konzert eine Neuheit. Nicht alles davon verdient einen Immortellenkranz. Unter die besseren Kompositionen gehörte eine Ballade für Männerchor mit Orchester „Das Glück von Edenhall“ vom Dirigenten selbst. Von allen in den Symphoniekonzerten aufgetretenen Solisten verdient Henri Marteau an erster Stelle genannt zu werden. Er spielte unter anderem seine Suite op. 15, wodurch er sich zugleich als bemerkenswerter Komponist vorstellte. Eine noch junge, aber vielversprechende Künstlerin lernten wir in der Cellistin Beatrice Harrison kennen. — In Anwesenheit des Großherzogs sang die Liedertafel unter Otto Naumann den prächtigen 100. Psalm von Reger. Einige von Gertrud Fischer-Maretzki gut wiedergegebene Lieder und verschiedene von Leonid Kreutzer sauber und mit eingehendem Verständnis vorgetragene Klavierstücke Regers füllten den übrigen Teil des Abends aus.

Richard Buchholz

MOSKAU: Es ist jetzt Brauch in unserer Stadt geworden, den russischen Kirchengesang während der großen Fasten auf das Konzertpodium zu verpflanzen. So ließen sich hören: der Chor des Synods, der von L. Wassiliew, von Archangelsky (Petersburg), der Moskauer Chor von A. Archangelsky, dessen tadellose Vorführung, Präzision und Reinheit hoch zu rühmen sind. — Die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft hatte für das 9. Symphoniekonzert Alexander Glazounow zum Dirigenten, der seine „Vierte“ und seine „Jahreszeiten“ vorführte. Der Solist des Abends, Gerard Hekking-Denancy, trug künstlerisch gediegen Glazounow's „Melodie“ und die „Spanische Serenade“ vor. Das 10. unter Emil Kuper brachte zwei Neuheiten aus der Feder von russischen Tondichtern: eine Symphonie von Reinhold Glière, auf dem Inhalt eines nationalen Epos aufgebaut, dessen Held „Ilia Murometz“ das Symbol einer unbezwingbaren, nie untergehenden Kraft ist. Das Werk zeichnet sich durch einen streng architektonischen Aufbau aus, ist in Riesenmaßen gehalten und atmet wirkliche Größe. Die zweite Novität, eine Suite von Igor Strawinsky, hat zur Unterlage ein altrussisches Märchen; sie zeigt Beherrschung der Form, exotisch gefärbten Gedankeninhalt von fesselndem Reiz. Die hervorragende Sopranistin A. Neschedanowa sang eine Arie von Rimsky-Korssakow und Lieder. Es war ein würdiger Abschluß der diesjährigen Konzerte der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft. — Sergei Kussewitzky hatte Mischä Elman (Tschaikowsky's Violinkonzert) als Solisten seines 7. Symphoniekonzertes verpflichtet. Das Programm bildeten Rachmaninow's „Toteninsel“ sowie die Franzosen C. Franck, Saint-Saëns und Ravel, und im 8. für den Schluß seiner Konzertreihe Beethovens „Missa solennis“, die der Dirigent mit unvergleichlicher Stilbeherrschung vorführte. Ein treffliches Soloquartett (Frau Bolska, Frau Kobeletka-

Iljina, J. Altschewsky, N. Speranski) und der Chor von J. Wassiliew wirkten erfolgreich mit. — Die h-moll Messe von Bach ist unter W. Bulytschew von der Moskauer Symphonischen Kapelle vorgeführt worden, einer Chorvereinigung, die mit raschen Schritten ihrer Vervollkommnung entgegengeht. Als Solisten zeichneten sich Pauline Dobbert und Frau Kitaewa-Tal besonders aus. — Aus der Flut der Einzelkonzerte seien hervorgehoben: Wanda Landowska, die mit der Wiedergabe der alten Meister auf dem Klavecín, sowie auf dem Klavier entzückte; Wassili Safonow spielte vollendet drei Sonaten für Cello und Klavier von Beethoven mit Hekking-Denancy; Nikolaus Medtner trug eigene Kompositionen vor, darunter eine neue, gedankenreiche Sonate. Neuen Liedern von ihm war Anna Jahn-Ruban eine vornehme Interpretin. — Alexander Scriabin, der Himmelsstürmer und Neuerer, der in seinen Schöpfungen auf steilen Bahnen wandelt, trug an seinem Klavierabend nur eigene Kompositionen vor, zum Schluß seine Sonate No. 7 (Uraufführung). In harmonischer Hinsicht seinem „Prometheus“ gleichend, bedeutet das Werk für seine Anhänger eine Offenbarung von bezaubernder Schönheit, für die Kritik ein Streitobjekt. — Von Klavierabenden sind zu verzeichnen: Wladimir Pohl mit einem Lisztprogramm, das er mit virtuosem Elan bewältigte; der nuanenreiche Marcian Talberg; Mark Meytschik voll Intelligenz und tiefgründiger Auffassung; N. Orlow, ein beachtenswertes Talent, dem eine glänzende Zukunft zu prophezeien ist; Vera Scriabina, die mit reifer Technik voll poetischer Hingabe Scriabin'sche Werke vortrug; Frau Bekmann-Tscherbina, deren Wiedergabe immer vergeistigt ist; endlich die sich immer vervollkommnende Irene Eneri. — Der Brahms-Verein führte Kammermusikwerke des deutschen Meisters vor, die herrliche Wirkung ausübten. — Ganz besondere Erwähnung verdient das Konzert eines jungen Tondichters, Alexander Krein, der zu den Modernen neigt. Sein Quartett, Lieder, Kompositionen für Klavier und Violine lieferten einen neuen Beweis seiner hervorragenden schöpferischen Begabung. — Marie Olenin d'Alheim, die Gründerin des „Maison du Lied“, entzückte an vier Abenden mit ihrer edlen Liederkunst. Leider will sie nicht mehr öffentlich auftreten, sondern nur noch für die Mitglieder ihres Vereins. Ihre Zugkraft ist so groß, daß sie gewiß die erforderliche Zahl von Mitgliedern für den Verein gewinnen wird. — Die von dem Rechtsanwalt Arkady Kerzin gestiftete und 16 Jahre lang geleitete Vereinigung zur Vorführung russischer Musik hat sich infolge der schweren Krankheit ihres Begründers aufgelöst. Das 111. Konzert am 24. März, in dem bedeutende Musiker der Stadt mitwirkten, war das letzte. Die Kerzin-Konzerte (wie sie genannt wurden) waren sehr beliebt und haben sich um die russische Musik mannigfache Verdienste erworben.

E. von Tidebühl

NÜRNBERG: Die zweite Hälfte der Saison brachte eine Fülle von guten Konzerten. Um die Pflege der Kammermusik machten sich wie immer das Nürnberger Trio (Mannschedel, Meyer und Böck) und der Privat-

musikverein verdient. Jene brachten Trios und Klavierquartette von Beethoven, Mozart, Schumann und Brahms, dieser bereitete seinen Mitgliedern durch ein Konzert des Böhmisches Streichquartetts einen ausserlesenen Genuß (Dvořák op. 61 C-dur, Beethoven op. 127 Es-dur und Haydn op. 54 C-dur). — Orchesterkonzerte mit Solisten boten der Orchesterverein und der Philharmonische Verein. So konnte man an Symphonien die erste c-moll von Brahms, die fünfte in B-dur von Glazounow, die neunte in d-moll von Bruckner hören, ferner „Don Juan“ und „Tod und Verklärung“ von Strauß; an Solisten Elsa Hensel-Schweitzer, Paul Bender, dessen edel vornehmer Vortrag und dessen herrliche Stimme sich ebenso für den Konzertsaal eignet wie für das Theater, und Joan Manén, den spanischen Geiger mit der fabelhaften Technik und dem süßen Ton. Außer diesen hatte sich Kreisler das Nürnberger Publikum gewonnen durch sein virtuos, hinreißendes Spiel, und hatte sich Burmester in die Herzen seiner Hörer hineingesungen mit dem bezaubernden Klang seiner Geige und dem aus wahrhaft künstlerischer Seele emporquellenden Vortrag. Auch Gabrilowitsch ließ sich wieder hören und spielte mit gleicher Vollendung Kompositionen von Mozart, Schubert und Brahms. Einmal versammelte Robert Kothe seine Getreuen um sich, sein ernst-heiteres Programm erweiternd durch einige hübsche Vorträge von Fanny Kothe auf der Gambe. — Auch drei große Chorkonzerte brachte die Saison. Der Nürnberger Chorverein (Dirigent Mannschedel), dessen Eigenart sonst im a cappella-Gesang liegt, sang diesmal Kantaten von Bach mit Orchesterbegleitung. Der Lehrergesangsverein (Dirigent Karl Hirsch) bot die Missa solemnis von Beethoven. Das Credo litt in den Fugensätzen an Klarheit und Übersichtlichkeit. Acht Tage später beschloß der Verein für Klassischen Chorgesang (Dirigent Hans Dörner) die Saison mit einer glänzenden Aufführung des gewaltigsten und ergreifendsten aller Chorwerke: der h-moll Messe von Bach.

I. V.: Wilhelm Funk

OSNABRÜCK: Die dieswinterliche Konzertsaison unseres Musikvereins zeigte auf neue, daß Chor und Orchester unter Karl Hasses zielbewußter Leitung Tüchtiges zu leisten vermögen. Das 1. Konzert bot uns als Einleitung die seltener zur Aufführung kommende B-dur Symphonie Beethovens in schöner Wiedergabe. Im übrigen war dies Konzert dem Andenken Liszts gewidmet, wobei Josef Pembaur durch sein glänzendes und geistvolles Spiel erfreute (u. a. A-dur Konzert und 13. Rhapsodie), wogegen Liszts „Hamlet“ durch das Orchester nicht sehr gefiel. Das 2. Konzert und der 1. Kammermusik-Abend waren zu einem Regelfest zusammengelegt, über dessen Darbietungen und glänzenden Verlauf ich bereits in Heft 6, Seite 383 berichtet habe. Im 3. Konzert führte Altmeister J. S. Bach allein das Wort. Nach der einleitenden D-dur Suite für Streichorchester usw. fanden die ersten drei Teile des Weihnachtsoratoriums eine schöne Wiedergabe durch den Chor. Die Generalprobe hatte man tags zuvor zu einem Volkskonzert gestaltet, das sich eines kolossalen Besuchs zu erfreuen hatte. Von

den Solisten traten wesentlich hervor Agnes Leydhecker und Alfred Stephani. Beim 4. Konzert machte Karl Hasse den ersten Versuch mit einem a-cappella Programm, der in schönster Weise gelang und auch gefiel. Ältere geistliche und weltliche Chöre von Scarlatti, Bach und Gastoldi sowie zwei achttimmige Chöre der Neuzeit von Arnold Mendelssohn und Alexander Ritter trug der Chor mit Glanz vor; dazwischen sang Emmy Leisner mit ihrem herrlichen Alt Lieder von Brahms, Beethoven und Arnold Mendelssohn. Statt des Verdi'schen Requiems, das zuerst in Aussicht genommen war, kam im 5. Vereinskonzert das Requiem von Sgambati zu einer überaus schönen Aufführung, bei der Richard Breitenfeld das Bariton solo und Konzertmeister Assauer das Violin solo höchst wirkungsvoll vortrugen. — Beim 2. Kammermusik-Abend boten uns wiederum die „Brüsseler“ ihre herrlichen Gaben mit Beethovens E-dur Quartett op. 18 No. 6, Tschaikowsky's es-moll Quartett op. 30 und einem nachgelassenen Quartettsatz in c-moll von Franz Schubert. — Auch der unter Karl Hasses Leitung stehende Lehrergesangsverein bot in zwei Konzerten a-cappella Chöre von hohem Wert und vollendetem Vortrag, wobei im ersten Käthe Neugebauer-Ravoth, im zweiten Alfred Kase durch köstliche Lieder-vorträge reichen Beifall ernteten.

Heinrich Hoffmeister

PRAG: Im 3. Philharmonischen Konzert dirigierte Arnold Schönberg seine vor einem Jahrzehnt entstandene symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande“. So liebenswürdig der Prager sonst ist, wenn ein Komponist sein Werk persönlich dirigiert, so ablehnend verhielt er sich diesmal Schönberg gegenüber, und am Schluß der Aufführung gab es erbitterte Kämpfe zwischen den Anhängern und Gegnern der Schönbergschen Musik von einer Heftigkeit und Dauer, wie man es in Prag nicht gewohnt ist. Ein Wunder ist diese Explosion nicht. Schönberg mutet dem Hörer mehr zu, als dieser heute noch verträgt. Auch im Konzert des Kammermusikvereins haben wir ein Werk von Schönberg zu hören bekommen. Das Rosé-Quartett spielte das fis-moll Quartett op. 10, ohne daß es ihnen hätte gelingen können, in der Brust des Hörers jenes Gefühl zu erwecken, das nach der Ansicht der literarischen Apostel Schönbergs nun einmal unbedingt nötig ist, ihm näher zu kommen. — Bemerkenswert ist die dreimalige Aufführung der symphonischen Dichtung „Der Sturm“ von Vitezslav Novak, die zweimal Wilhelm Zemanek und einmal Jaroslav Kricka dirigierte. Novaks Meisterschaft in der Behandlung des Orchesters, in der Festhaltung einer einheitlichen Stimmung, in der thematischen Arbeit, in der Ausdeutung des dem Werke zugrunde liegenden Gedichtes von Svatopluk Cech zeigt sich hier aufs deutlichste. — Im Konservatoriumskonzert, in dem Direktor Kaan die Jupitersymphonie von Mozart und eine sehr feine Streicherserenade von Suk dirigierte, spielte der neuernannte Violinlehrer des Konservatoriums, Henrich Feld, das E-dur Konzert von Bach mit schönem Ton und stillvoller Auffassung. — Pablo Casals hat mit seinem Zaubercello nicht weniger enthusiastisch wie Ysaye als Geiger. Von Pianisten haben sich

in den letzten Wochen Raoul Pugno zusammen mit Ysaye, der graziöse Alfred Grünfeld und der poetische Conrad Ansoerge hören lassen. Mit diesem trat gleichzeitig Margarethe Ansoerge vor das Publikum und fand namentlich als Interpretin der dritten Sonate ihres Gatten sehr freundlichen Beifall. In der Wienerin Gusti Pick-Fürth lernte man eine sehr stimmbegabte, intelligente Sängerin kennen. Über die vielen Konzerte, die in den letzten Wochen noch nebenher liefen, sei der Mantel des Verschweigens gebreitet.

Dr. Ernst Rychnovsky
SCHWERIN: Die Hoftheater-Konzerte standen auf gewohnter Höhe, besonders die Orchesterkonzerte unter Willibald Kaehlers Leitung. Im Oktober begannen die musikalischen Genüsse mit einer Liszt-Feier, die ein kleines Musikfest war — Matinee mit Vortrag von Leopold Schmidt —, dazu von Paula Ucko gesungene Lieder, am nächsten Abend als Hauptnummer die Faust-Symphonie. Hervorzuheben sind ferner besonders die Abende, bei denen Henri Marteau, Carl Flesch und Elly Ney mitwirkten. Von geistlicher Musik brachte Kaehler mit seinem geschulten Gesangsverein neu einstudiert „Ein deutsches Requiem“ von Brahms, das „Magnificat“ von Bach und in der Karwoche die Matthäuspassion mit Emil Pinks, der den Evangelisten unerreicht schön, dramatisch packend sang. — Großes Interesse erweckte ein Vortrag Willibald Kaehlers, der im Großherzoglichen Archiv alte mecklenburgische Musik aufgefunden hatte und nun über die Komponisten berichtete und außerdem Stichproben spielen und singen ließ, die erstaunlich modern klangen und beträchtlichen musikalischen Wert besitzen. — Auch im Perzina-Saal fanden Konzerte mit namhaften Künstlern statt. Josef Weiß und Paul Schramm veranstalteten auf zwei Klavieren eine Liszt-Feier. Felix Weingartner begleitete eigene Kompositionen, die Lucille Marcel mit glückenreiner Stimme vortrug. Einen Höhepunkt bedeutete das Auftreten Julia Culps. Alexander und Lili Petschnikoff hatten mit ihrem tadellosen Zusammenspiel großen Erfolg. Hermann Gura und Karl Mayer gaben in gewohnter Meisterschaft Balladenabende. — Einen wenig stimmungsvollen Saal suchten sich Willy Burmester und Alfred Hoehn aus, die dadurch keinen großen Zuspruch erzielten.

Gustian Kubach

STUTTGART: Die Abonnementskonzerte der Hofkapelle schlossen mit einem Richard Strauß-Abend. „Till Eulenspiegel“ und „Heldenleben“ fanden in glanzvoller Wiedergabe unter Max Schillings' Leitung starken Beifall bei den in großer Menge erschienenen Zuhörern. Lieder und die Bläser-Suite op. 4 vervollständigten das Programm. Ein Extrakonzert am Palmsonntag, Vorspiel und Karfreitagszauber aus „Parsifal“ und Neunte Symphonie von Beethoven, gab dem Festtage entsprechend hohe wehevollte Stimmung. — Das Wendling-Quartett schloß seinen Kammermusik-Zyklus mit einem Beethoven-Abend, der den zu immer höherer Vollkommenheit des Zusammenspiels emporsteigenden Künstlern reichste Beifallsehren eintrug. —

Der Verein für klassische Kirchenmusik bot am Karfreitag unter Erich Bands Leitung eine mit gesteigerter Ausdruckskraft gestaltete Aufführung der Matthäuspassion. — Mit neuen Werken traten die Stuttgarter Komponisten Joseph Haas (Kammermusik-Abend im Konservatorium), C. Knayer und Karl Eichhorn (Chorauufführungen im Cannstatter Schubert-Verein unter H. Rückbeils Leitung) und H. Schlegel (Passionsoratorium) hervor. Joseph Haas spricht in seinen formell feingebildeten Werken eine inhaltlich und klanglich ausdrucksreiche Sprache, Knayer und Eichhorn geben gediegene und anregende Gebrauchsmusik für bescheidenere Chorverhältnisse, und ebenso hat Schlegel mit seinem Passionsoratorium ein Werk geschaffen, das mit seiner schlichten Echtheit in Empfinden und Ausdruck und seiner leichten Ausführbarkeit überall da mit Freuden aufgenommen werden muß, wo Ausführungsmittel und Aufnahmefähigkeit nicht an die großen Monumentalwerke der Kirchenmusik heranreichen.

Oscar Schröter

WEIMAR: Im 5. Abonnementskonzert der Hofkapelle unter Raabes vorzüglicher Leitung wurde allen Brahmsfreunden eine ganz besondere Freude mit der ausgezeichneten Wiedergabe der Vierten Symphonie gemacht. Regers „Lustspielouvertüre“ enttäuschte. Und Walther Lampe, der zwischen diesen beiden Werken Beethovens Es-dur Klavierkonzert spielte, interessierte durch eine vielleicht zu subjektive, aber Achtung gebietende Leistung. — In Paul Grümmer (Wien), dem Bruder unseres zweiten Kapellmeisters, lernten wir einen sein Instrument mit souveräner Meisterschaft beherrschenden Violoncellisten kennen. Die Wiedergabe einer Sonate für Klavier und Cello von Franz Mittler (der jugendliche Komponist am Klavier) interessierte, wäre aber besser durch ein reiferes Werk ersetzt worden. — Ein Liederabend der aus ihrem Wirkungskreise zur rechten Zeit scheidenden Susanne Dessoir ließ die reife Kunst dieser ganz eigenartigen Sängerin noch einmal im hellsten Lichte erstrahlen. Bruno Hinze-Reinhold war ein ebenso feinfühliges Begleiter wie sympathischer Solospieler. — Sein Namensvetter Artur Reinhold hat leider mit ihm so gar nichts gemein. Brutale Kraft und willkürliche, genial sein sollende Rubatospielerei lassen einen Genuß an seinem Spiel nicht aufkommen. Die mitwirkende Sängerin Magda Haberkorn sang mit kleiner Stimme eine Anzahl bedeutender Lieder. Ihr Wirkungskreis ist aber vorläufig noch der Salon. — Recht Anerkennenswertes boten Marie Mouth (Mezzo-Sopran) und Angelo Kessissoglu (Pianist) mit Liedern von Schubert, Schumann, Wolf, und Klavierstücken von Mendelssohn, Schumann, Scarlatti, Brahms und Liszt. — Auch das Konzert von Irene Streitenfels (Violine) und Franz Ledwinka (Begleitung) hinterließ einen künstlerischen Eindruck, der dem Ernst und Können der beiden Konzertgeber das beste Zeugnis ausstellte. — Weit über das Niveau gewöhnlicher Liedertafel erhub sich ein Chorliederabend des Männergesangsvereins „Arion“ unter Leitung H. Saals.

Carl Rorich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die beiden ersten Blätter: „Die Tanzenden“ und ein „Motiv aus den plastischen Gruppenübungen“ gehören zu der Studie von Dr. Bachmann über die rhythmische Gymnastik von Jaques-Dalcroze. Sie sind dem von der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, Dresden-Hellerau, herausgegebenen Jahrbuch „Der Rhythmus“ (Verlag: Eugen Diederichs, Jena 1911) entnommen.

Den Artikel von Fritz Stein illustrieren wir durch einige interessante Abbildungen: Das alte studentische Collegium musicum Jenense in seinem Übungslokal in der „Rose“ (um 1744) — es ist die Zeichnung auf dem ersten Blatt links unten — und Das alte studentische Collegium musicum Jenense, vor einem Hause der Johannisstraße ein solennes Vivat bringend (gleichfalls ums Jahr 1744). Aus technischen Gründen veröffentlichen wir noch drei andere Szenen aus dem Alt-Jenaer Studentenleben, die zwar mit dem Collegium musicum nicht in direktem Zusammenhang stehen, aber ihres kulturhistorischen Interesses wegen unseren Lesern nicht unwillkommen sein dürften. Es sind dies: Tanzstunde, Studentenauflauf auf dem Markt und Fackelzug am Kreuz. Die Bilder sind wie die übrigen der Schrift „Jenaer Studentenleben zur Zeit des ‚Renommisten‘ von Zachariae“ entnommen, nach Stammbuchbildern aus dem Besitz des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe geschildert von Edmund Kelter (Hamburg 1908). Wir zitieren im folgenden auszugsweise die Erläuterungen des Verfassers zu den von uns wiedergegebenen Blättern. Übung des Collegium musicum: „In der Mitte liegt auf einem Tisch das noch ziemlich primitive Klavier oder Spinett. Ein Student spielt, vier andere stehen mit Notenblättern singend herum. An fünf länglichen Pulten ist rings die große Zahl der begleitenden Instrumente postiert, im Vordergrund müht sich ein Paukenschläger. Auch an den Wänden hängen Musikinstrumente.“ Solennes Vivat: „Vor dem Hause hat das Collegium musicum... Aufstellung genommen. In weitem Kreise wird es von Studenten mit weißen, brennenden Fackeln umschlossen. Dicht gedrängt stehen Unbeteiligte als Zuschauer dahinter. Der erwählte Sprecher schickt sich an, mit einem Carmen in grünem Einband auf rotem Kissen das Haus zu betreten. Ein Fackelträger geht ihm voran, ein zweiter folgt, zu den Seiten wird er von zwei Marschällen mit roten Stäben begleitet. Auch alle Nachbarhäuser sind festlich beleuchtet und bis ins oberste Stockwerk mit Zuschauern besetzt.“ Tanzstunde: „Links vorne spielen vier Musikanten zu einem menuettartigen Tanze auf, an dem neun Studenten und ebensoviel Damen in Reifrock, langen Handschuhen und gepuderten Haaren sich beteiligen. Der fürstlich weimarische Hofanzmeister Herr Johann Georg Blankenburg . . . steht, chapeau bas, rechts vorne etwas zurück, um zu kommandieren, zu beobachten und zu bessern.“ Studentenauflauf auf dem Markt: „In der Nordostecke des Marktes . . . schreitet ein Student mit einem nicht zu erkennenden Gegenstand in den erhobenen Händen, während von allen Seiten Kommilitonen neugierig hinstürzen.“ Fackelzug am Kreuz: „Durch die Stille der Nacht bewegt sich gemessen ein studentischer Fackelzug, vom Kreuz kommend, auf Stadtkirche und Burgturm zu. Voran drei Fackelträger, dann sechs Studenten mit Streichinstrumenten, und darauf, zu zweien geordnet, der Zug der Fackeln. Gut beobachtet und zur Darstellung gebracht sind die durch den Fackelschein hervorgerufenen Lichteffekte.“

Zum Tode Lina Ramanns schreibt uns Herr Prof. Karl Pottgießer in München, der uns auch eine aus dem Jahre 1888 stammende Photographie der Verstorbenen freundlichst zur Verfügung gestellt hat: „Am 30. März starb zu München die Musikschriftstellerin und Klavierpädagogin Lina Ramann im Alter von 78³/₄ Jahren. Mit ihr ist wiederum eine Persönlichkeit aus dem Leben geschieden, welche die für die Entwicklung der Musik so gewichtige Genieperiode des 19. Jahrhunderts, die Zeit des Kampfes um die Ideale Wagners und Liszts tätig mit durchlebt hat. Sie beschrieb zum ersten Male in einem groß angelegten Werke das Leben Liszts. Wenn diese Arbeit auch durch spätere biographische Darstellungen überholt sein mag, so gebührt der Verstorbenen doch das Verdienst, die Grundsteine für eine musikwissenschaftliche Betrachtung des Lebens des Meisters gelegt zu haben. Besonders wertvoll ist der Teil der Biographie, der sich

mit dem Einflusse beschäftigt, den die literarischen und sozialen Strömungen der dreißiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts auf Liszt gehabt haben. Ein eigenartiges Gepräge gibt dem Buche der Umstand, daß Lina Ramann neben dem persönlichen Umgange des Meisters sich auch durch Mitteilungen der Fürstin Wittgenstein bei ihrer Arbeit unterstützt sah. Zur Ergänzung der Liszt-Biographie erschienen eine vortreffliche Studie über Liszts, Christus' und die Schrift: „Franz Liszt als Psalmensänger.“ Die reiche und wertvolle Sammlung, welche die Verstorbene während ihrer Beschäftigung mit dem Leben Liszts an Musikalien, Schriften und Manuskripten anlegte, wird einer testamentarischen Verfügung gemäß Eigentum des Liszt-Museums in Weimar werden. — In Gemeinschaft mit ihrer sie überlebenden Freundin Ida Volckmann entfaltete Lina Ramann auch eine bedeutungsvolle pädagogische Tätigkeit in Glückstadt und seit 1865 in Nürnberg. Ihre gewichtigen Anschauungen über die Erziehung zu musikalischer Betätigung, mit denen sie die Notwendigkeit der Pflege und Ausbildung des individuellen Wesens des Schülers betonte und sich in bewußtem Gegensatze stellte gegen die schablonisierende Methode anderer pädagogischen Anstalten, legte sie nieder in den Schriften: „Die Musik als Gegenstand der Erziehung“, „Allgemeine Erzieh- und Unterrichtslehre der Jugend“ und in den Studienwerken: „Erste Elementarstufe des Klavierspiels“ und „Grundriß der Technik des Klavierspiels“. Seit 1890 genoß Lina Ramann im Verein mit ihrer genannten Freundin in München ein wohl verdientes otium cum dignitate. Ein großer Kreis von Schülern und Verehrern trauert um die Entschlafene, und die Musikgeschichte wird der seltenen Frau ein ehrendes Gedächtnis bewahren.“

Über das von Josef Tautenhayn geschaffene Anton Bruckner-Denkmal in den Arkaden der Wiener Universität schreibt uns Herr Richard Riedl aus Wien, der uns in liebenswürdigster Weise eine photographische Vorlage zur Verfügung gestellt hat: „Während das dem Meister früher — im Jahre 1899 — errichtete, von Tilgner und Zerritsch geschaffene Denkmal¹⁾ sich in den prächtigen, poetisch anmutenden Laubgängen des Wiener Stadtparkes erhebt und, romantisch an einem Seeufer gelegen, von duftenden Blüten und Blumen umgeben ist, hat das soeben zur Enthüllung gelangte Denkmal, das, in der Art einer Gedenktafel gehalten, eine außerordentlich vornehme künstlerische Wirkung ausübt, an ernster wissenschaftlicher Stätte, in den Arkaden der Wiener Universität seinen Platz erhalten. Es verdankt seine Entstehung dem Wiener akademischen Gesangsverein, und es ehrt die Wiener Universität, daß sie das Gedächtnis dieses Mannes, der einst als Doctor honoris causa in ihren Räumen gewaltet, auch ihrerseits der Nachwelt überliefert. Das Monument ist eine Schöpfung des Wiener akademischen Bildhauers Josef Tautenhayn, der in ihm ein hervorragendes Kunstwerk entstehen ließ. Der mächtige Schädel Bruckners mit den verwitterten Zügen und der Imperatorennase ist ein Meisterwerk plastischer Kunst von feinsten Psychologie, das die Genialität des großen Musikers in überraschender Form zur Geltung bringt.“

¹⁾ Eine Abbildung veröffentlichte die „Musik“ in ihrem Bruckner-Heft (Heft 1 des VI. Jahrgangs). Eine von Tautenhayn geschaffene Bruckner-Plakette enthalten die Beilagen von Jahrgang III, Heft 3. Red.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



Boissonas, phot.

ZUR METHODE JAQUES-DALCROZE: DIE TANZENDEN



U of M

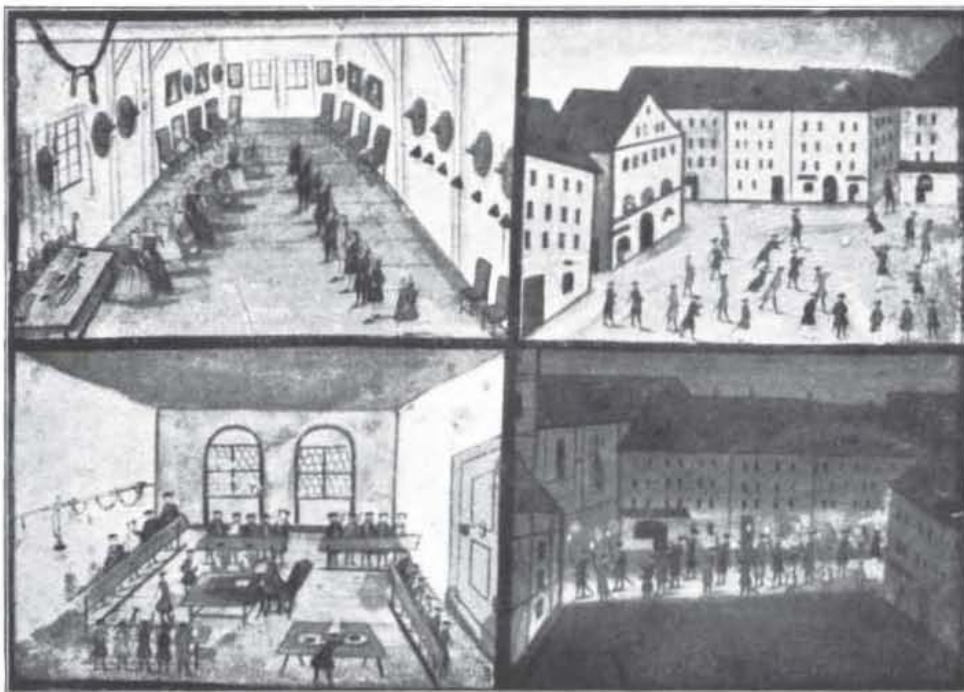


Denso, phot.

MOTIV AUS DEN PLASTISCHEN GRUPPENÜBUNGEN
DER METHODE JAQUES-DALCROZE



U. of M.



SZENEN AUS DEM ALT-JENAER STUDENTENLEBEN

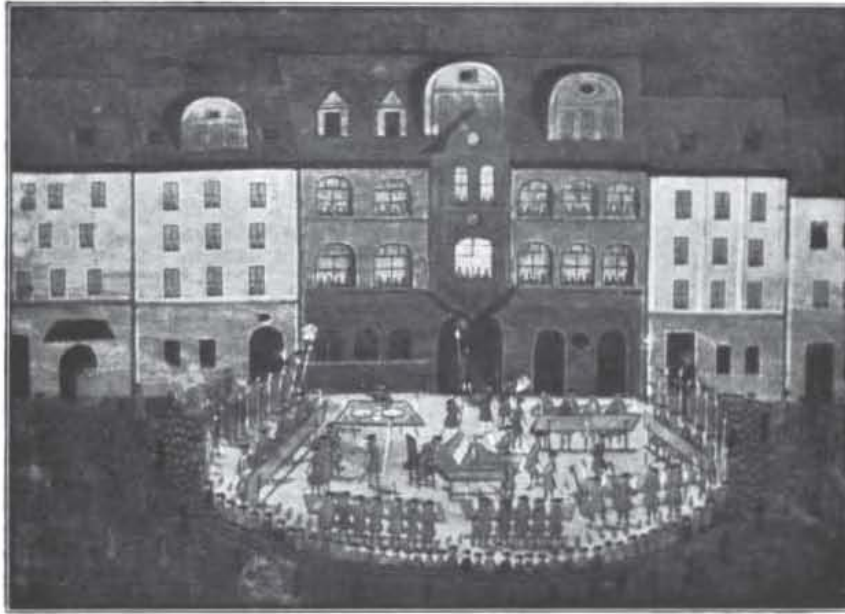
Tanzstunde; Studentenaufmarsch auf dem Markt; Das alte Collegium musicum
Jenense in seinem Übungslokal in der „Rose“ (um 1744); Fackelzug am Kreuz



XI

15

Nach Stammbuchblättern aus dem Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe



DAS ALTE STUDENTISCHE COLLEGIUM MUSICUM ZU JENA
vor einem Hause der Johannisstraße (heutige Raßmannsche
Buchhandlung) ein solennes Vivat bringend

(Ums Jahr 1744)



XI

15

Nach Stammbuchblättern aus dem Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe

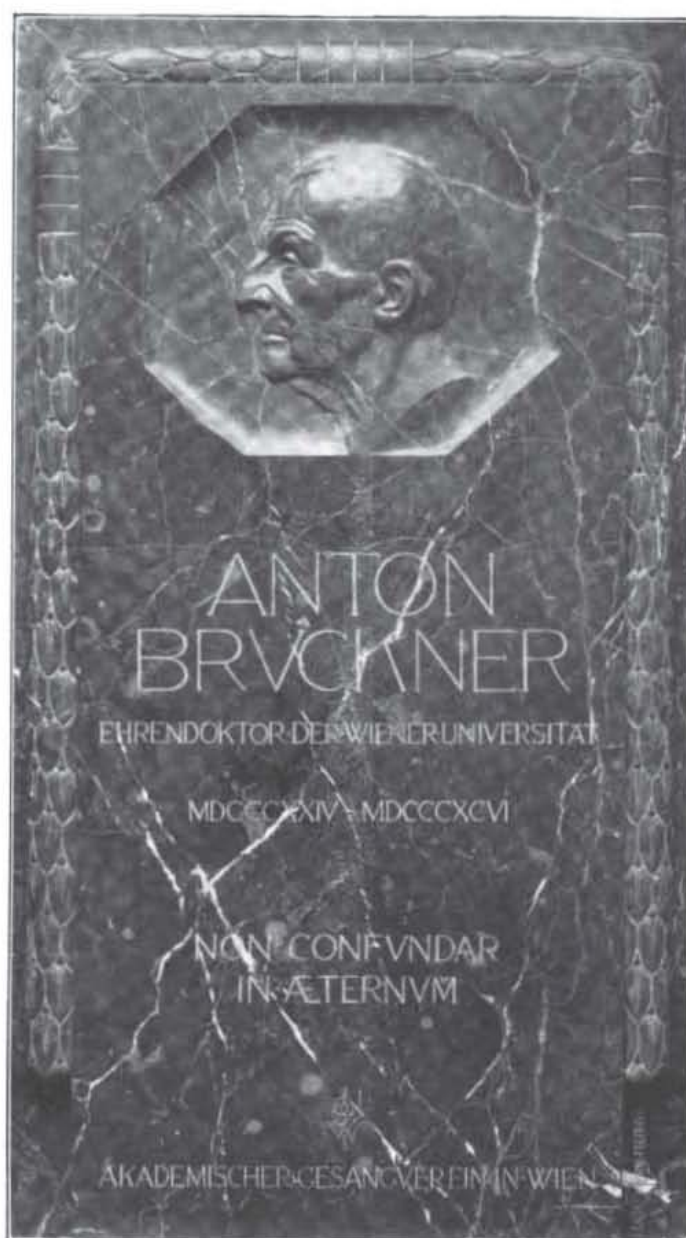
U of M



Franz Hanfstaengl, München, phot.

LINA RAMANN
† 30. März 1912





DAS BRUCKNER-DENKMAL IN DEN ARKADEN DER
WIENER UNIVERSITÄT VON JOSEF TAUTENHAYN



DIE MUSIK



HEFT 16: 10. TONKÜNSTLERFEST-HEFT

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
11. JAHRG. 1912 MAI

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wir Künstler glauben so unerschütterlich an die Kunst wie an Gott und Menschheit, die in ihr ein Organ und ihren erhabenen Ausdruck finden. Wir glauben an einen unendlichen Fortschritt, an eine unbeengte soziale Zukunft der Tonkünstler; wir glauben daran mit aller Kraft der Hoffnung und der Liebe!

Franz Liszt
im Jahre 1835

INHALT DES 2. MAI-HEFTES

DR. LUCIAN KAMIENSKI: Die Aufgabe des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Osten Deutschlands

ZUM 47. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG

DR. JULIUS KAPP: Die soziale Lage der Musiker. Ein unbekannter Aufsatz Franz Liszts

DR. RUDOLF CAHN-SPEYER: Busoni's „Brautwahl“ in ihrem stilistischen Verhältnis zur modernen Opernproduktion

DR. ERNST DECSEY: „Beethoven“ von Paul Bekker

PROF. DR. ARTHUR SEIDL: Steinitzers Richard Strauß-Biographie

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Zum 47. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Danzig: Fritz Binder; Joseph Haas, Paul Juon, Paul Scheinpflug; Alfred Schattmann, Richard Mors, Rudolf Werner, Willy Renner; Otto Lies, Heinrich Sthamer, Heinrich G. Noren, Ernst Boehe; Jan Ingenhoven, Walther Bransen, Julius Weismann, Joseph Marx; Rudi Stephan, Gisella Selden, Adolph P. Boehm, Erwin Lendvai

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahreinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

DIE AUFGABE DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IM OSTEN DEUTSCHLANDS

VON DR. LUCIAN KAMIENSKI-KÖNIGSBERG

Der Allgemeine Deutsche Musikverein soll den ersten Schritt nach Deutschlands Osten setzen — so gut wie er zum ersten Male nach Berlin, nach der Schweiz und anderswohin drang. Wie viele von denen, die nach Pfingsten aus Süd und West den weiten Weg nach dem Ostseestrande unternehmen wollen, wissen, welch eine tiefere Bewandtnis es mit diesem „ersten Schritt nach Osten“ hat? Daß damit der Musikverein an die Lösung einer großen, wichtigen Aufgabe sich begibt: das östliche Musikleben von lähmender Einseitigkeit und Afterweisheit zu befreien!

Um eine gewisse Anschauung von den Musikverhältnissen der alt-preußischen Provinzen zu ermöglichen, müssen wir zuvörderst Ost- und Westpreußen voneinander scheiden. Die verschiedene Geschichte der beiden Landesteile hat in ihnen recht verschiedene Menschentypen und recht verschiedene ethnographische Verhältnisse hervorgebracht. Der Typus des Ostpreußen mit seiner etwas breiten, singenden, konsonantenklaren Mundart ist unter Tausenden herauszuerkennen — der Westpreuße ist schwerlich im gleichen Maße in einen Typus unterzubringen. Und in musikalischer Beziehung ist Ostpreußen trotz einer weitgehenden Dezentralisation doch weit eher als eine gewisse Einheit zu betrachten als Westpreußen, das ja auch dem allmächtig gewordenen Berlin so sehr viel näher liegt. So dürfte auch der musikalische Einfluß Königsbergs auf sein durch Jahrhunderte mit ihm zusammengeschweißtes Hinterland denjenigen Danzigs auf das seinige nicht unwesentlich übertreffen, und somit in musikalischer Hinsicht die Pregelstadt sich als eigentliches Zentrum, Ostpreußen als eigentliches Kernland Altpreußens darstellen.

Königsberg kann auf seine Musikgeschichte fürwahr stolz sein. Die Namen Johannes Eccard, Antonio Riccio zieren die Annalen seiner herzoglichen Kapelle, Johannes Stobäus und der Großmeister des deutschen Liedes, Heinrich Albert, wirkten als Kantoren in seiner Domkirche, und mit lebhaften, künstlerischen Interessen trat es in die gegenwärtige Periode der musikhistorischen Entwicklung ein. Durch Eduard Sobolewski und Louis Köhler, welch letzterer bekanntlich bei der Begründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins eine bedeutende Rolle spielte, war es an den neudeutschen Bestrebungen stark beteiligt, und die bereits im Jahre 1842 erfolgte Promotion Liszts zum Ehrendoktor der Albertus-Universität ist ein beredter Beweis für den Geist, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Musikleben der Kantstadt, die u. a. auch Otto Nico-

Iai und Hermann Goetz zu ihren Söhnen zählt, waltete. In den siebziger Jahren erlebte auch das Königsberger Stadttheater, an dem einst Richard und Minna Wagner gewirkt hatten, unter Max Staegemann als Opernbühne seine Hochblüte. Die musikalische Betätigung Königsbergs hat sich seitdem gewiß nicht verringert, ja sie hat sich sicherlich noch beträchtlich gesteigert: zwei große gemischte Chöre, die stattliche Musikalische Akademie und die Singakademie, sowie einige kleinere (darunter der exquisite Hausburgsche), eine Reihe von guten Männergesangsvereinen, zwei Orchester-Dilettantenvereine, darunter der initiativenreiche Musikverein, ziehen weite Kreise der Stadt zu aktiver musikalischer Leistung heran; ein gut fundiertes größeres Theater wartet mit durchschnittlich wöchentlich drei bis vier Opernaufführungen auf; das solide Stadttheaterorchester, verstärkt durch wohldisziplinierte Militärmusiker, gibt die gerade vor einem Vierteljahrhundert von Brode organisierten Königsberger Symphoniekonzerte mit vorzüglichen Solisten; mehrere tüchtige Instrumentalsolisten wohnen am Ort, auch Komponisten wie Otto Fiebach, Paul Scheinpflug u. a., und eine rührige Konzertdirektion sorgt für regen Besuch hervorragender auswärtiger Künstler. Und doch — wie gewaltig ist, alles in allem, der Geist seit jenen Tagen umgeschlagen! Warum? Ich glaube den Hauptgrund in der Tätigkeit eines an einer angesehenen Zeitung wirkenden älteren Musikreferenten zu finden, der, ohne über den von einem modernen Merker erforderten Rückhalt an musikalischer und musikwissenschaftlicher Bildung zu verfügen, sich Hanslicks parteiischem Einflusse hingab und seit einem Menschenalter in beharrlicher Negationsarbeit mit formgewandter Feder wider Wagner und die Modernen ankämpft. Ich will den Namen nicht verschweigen: es ist der bereits vor Jahren von Nodnagel nicht besonders geschmackvoll, doch auch nicht ohne Berechtigung scharf abgefertigte Gustav Dömpke. Indessen ist auch dieses „Nein“ nicht ohne ein „Ja“ geblieben. Dömpke hat sehr viel zur frühzeitigen Würdigung Brahms'scher Musik in Königsberg beigetragen, hauptsächlich in seinem „Bach-Brahms-Kränzchen“ — an sich ein Verdienst, das man gern anerkennen mag. Den annoch verderblichen, weil parteiisch-einseitigen Einfluß Dömpkes, der durch sein Gratis-„Kränzchen“ sich einen beträchtlichen Anhängerkreis geschaffen hatte, zu paralysieren, ist mittlerweile das Bestreben tüchtiger Musiker und Musikschriftsteller gewesen. Ich nenne den auch als Komponist interessanten Constanz Berneker¹⁾, Ernst Otto Nodnagel, Paul Ehlers als freigeistige Musikreferenten, Max Brode, Ernst Wendel und vor allem den feueureifrigen Paul Scheinpflug als Musiker mit durchaus liberaler Tendenz — und nun scheinen endlich

¹⁾ Vgl. die Studie über Constanz Berneker von Ernst Otto Nodnagel in der „Musik“, Jahrg. V, Heft 22. Red.

einige Anzeichen die Lösung des unheilvollen Banns anzukündigen. Doch fehlt noch vieles dazu, und mit Sehnsucht sehen wir, die wir der Freiheit der musikalischen Betätigung und Gesinnung grundlegenden Wert beimessen, der Hilfeleistung durch den Allgemeinen Deutschen Musikverein entgegen.

Nicht ganz so liegen die Verhältnisse in Danzig, obwohl ein merkwürdiges Schicksal auch dieser Stadt einen eigenartig unheilvollen Musikpapst beschert hat, in der Person des Prof. Dr. Karl Fuchs, aus dessen Kritiken ich unlängst einige Proben in der „Allgemeinen Musikzeitung“ mitteilte. Auch dieser Referent kann sich eines starken Einflusses auf das Danziger Musikleben rühmen, auch er hat sich in seinen „Musikalischen Hörstunden“ einen kräftigen Rückhalt geschaffen, auch er ist einer von denen, die „noch“ Wagner anfeinden. Er scheint freilich nicht so konsequent mit Parteien mitzuschwimmen wie sein Königsberger Analogon, doch andererseits habe ich so apodiktisch Merkwürdiges, ja man darf sagen Absurdes wie in seinen Äußerungen in denjenigen Dömpkes nie gefunden. Auch an der Mottlau gilt es, ein reich entfaltetes Musikleben zu befreien. Zwei große gemischte Chöre, die Singakademie und der Neue Gesangsverein, eine stattliche Phalanx von Männergesangsvereinen, die Oper des Stadttheaters, das Theaterorchester und die örtlichen Militärkapellen, die namentlich unter dem begabten Brase sich trefflich auf symphonischem Gebiete bewährten, und eine Reihe von recht guten Solisten tragen in Verbindung mit berühmten auswärtigen Besuchen zu einem regen musikalischen Treiben bei. Und wenn es jetzt den Danziger Vertretern einer freien Musikanschauung, voran dem wagemutigen Fritz Binder, gelungen ist, sich der mächtigen Hilfstruppen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu versichern, so erweisen sie nicht nur ihrer Stadt einen hohen Dienst, sondern auch dem Verein, den sie vor eine sicherlich lohnende und ehrende Aufgabe stellen.

Inwiefern eine musikalische Kursänderung in den altpreußischen Kunstzentren auch auf das Musikleben der Provinzen einzuwirken vermöchte, ist so leichtlich nicht abgewogen. Was namentlich Westpreußen angeht, so scheint mir, wie schon vorhin erwähnt, daß diese Provinz aus verschiedenen Ursachen nicht in dem Maße musikalisch von ihrer Hauptstadt beeinflußt wird wie Ostpreußen von der seinigen. Doch finden sich auch hier, im fernsten Osten, trotz des Geistes von „Brahmsopolis“ frische Bestrebungen, den Kontakt mit der musikalischen Gegenwart herzustellen, und zwar ist da hauptsächlich das entlegene Insterburg zu nennen, wo Franz Notz eine rühmliche Tätigkeit entfaltet. Wahrlich, im allgemeinen neigt die gebildete Welt der preußischen Provinzen keineswegs zu einseitig konservativen Anschauungen, in der Kunst so wenig wie in der Politik: das lehrt die Geschichte. Mit Ernst und großer Hingabe wird dort musiziert

und Musik gehört, man ist nicht eben schnellebig, aber man verschließt sich auch nicht grundsätzlich dem Neuen und Überraschenden, wenn es erfreut und erhebt. Doch man ist vielfach intellektuell, man läßt sich vielfach vom geschriebenen Wort stärker überreden als vom unmittelbaren künstlerischen Eindruck, und hat sich so von kleinlichem Parteiwesen und Verneinungsgeist umstricken lassen. Wir, die wir mit diesen Schädlingen ringen, begrüßen das Einrücken des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in die preußischen Gaue als den möglichen Anfang einer neuen schönen Ära des östlichen Musiklebens und hoffen zuversichtlich, daß diesem „ersten Schritt nach dem Osten“ noch energische weitere folgen werden. Wir brauchen Entsatz!

ZUM 47. TONKÜNSTLER-FEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG

Das diesjährige Tonkünstlerfest wird in den Tagen vom 28. (bzw. 27.) bis 31. Mai zu Danzig stattfinden. Die Veranstaltung soll wiederum als 47. Tonkünstlerfest bezeichnet werden, womit der seither gemachte Fehler, die vor Gründung des A. D. M.-V. 1859 in Leipzig veranstaltete Tonkünstlerversammlung als 1. Tonkünstlerfest des Vereins zu zählen, ausgeglichen sein wird.

Das **Programm** lautet — mit Vorbehalt etwa noch nötig werdender Änderungen:

Pfingstmontag, 27. Mai

Vormittags 11 Uhr: Hauptprobe für alle Werke mit Chor und Orchester.

Nachmittags 5 Uhr: Im Waldtheater bei Danzig: Vorfeier zum Tonkünstlerfest, veranstaltet und dargeboten von den vereinigten Männerchören zu Danzig.

Dienstag, 28. Mai

Vormittags 10 Uhr: Hauptprobe für die reinen Instrumentalwerke des I. Orchesterkonzertes.

Nachmittags: Besichtigung der Stadt unter Führung.

Abends 7 Uhr:

I. Konzert für Chor und Orchester

1. K. Heinrich David: „Sturmesmythe“ für Chor und Orchester.
2. Richard Mors: „Und Pippa tanzt“, symphonisches Vorspiel.
Dirigent: Der Komponist.
3. Heinrich G. Noren: Violinkonzert.
Dirigent: Der Komponist. Solist: Herr Professor Petschnikoff.
4. Ernst Boehe: „Tragische Ouvertüre“.
Dirigent: Der Komponist.
5. Heinrich Sthamer: Zwei Gesänge mit Orchester.
Solist: Herr Kammersänger Egénieff.
6. Alfred Schattmann: Teufelsszene und Schluß aus der Oper „Des Teufels Pergament“.
Dirigent: Der Komponist.
Soli: Frau Adelheide Pickert (Sopran).
Herr Kammersänger Egénieff (Bariton).

Mittwoch, 29. Mai

Vormittags 10 Uhr: Hauptversammlung.

Nachmittags: Eventuelle Vorführung der Dalcroze-Schule (dargeboten vom Ortsausschuß).

Abends $\frac{1}{2}$ 7 Uhr:

I. Kammerkonzert

1. Jan Ingenhoven: Drei Sätze für Streichquartett (Quartett Wendling u. Gen.).
2. Julius Weismann: Variationen über ein altes Ave Maria für Violine und Klavier (Fräulein Anna Hegner und der Komponist).
3. Walther Bransen: Fünf Lieder für Tenor (Dr. Roemer).
4. Joseph Haas: Divertimento für Streichquartett (Wendling u. Gen.).

Nach dem Konzert: Offizielle Begrüßung im Artushof.

Donnerstag, 30. Mai

Vormittags 9 Uhr: Aussprache über Mittel und Wege zur Verwirklichung der in §§ 3 und 4 der Satzung vorgesehenen Zwecke des Vereins.

Mittags 12 Uhr: Fahrt nach Zoppot; gemeinschaftliches Mittagessen. (Rückfahrt 5 Uhr.)

Abends 8 Uhr:

II. Kammerkonzert

1. Rudi Stephan: Musik für 7 Instrumente (Michael und Josef Preß, L. van Laar, Kutschka u. Gen.).
2. Joseph Marx: Vier Lieder für Sopran (Frl. Eva Leßmann).
3. Willy Renner: Sonate für Violine und Klavier (Violine: Herr Prins-Danzig; Klavier: Frau Ziese-Elbing).
4. Paul Scheinpflug: Streichquartettsatz (Preß u. Gen.).
5. Paul Juon: Klavierquartett (Preß u. Gen. mit dem Komponisten).

Freitag, den 31. Mai

Vormittags 10 Uhr: Hauptprobe für die reinen Instrumentalwerke des II. Orchesterkonzertes.

Abends 8 Uhr:

II. Orchesterkonzert mit Chor

1. Erwin Lendvai: Symphonie D-dur.
2. Gisella Selden: „Der Pilger“ für Bariton, Chor und Orchester.
3. A. P. Boehm: „Haschisch“, symphonisches Tongedicht.
4. Rudolf Werner: Zwei Duette für Sopran, Tenor und Orchester.
5. Otto Lies: „Nach Sonnenuntergang an der See“, symphonische Dichtung.
6. Richard Wagner: Kaisermarsch.

Sämtliche Konzerte finden im Wilhelmtheater statt. Festdirigent ist Königlicher Musikdirektor Fritz Binder-Danzig.

Für Sonnabend, 1. Juni vormittags, ist eine Fahrt der Festteilnehmer nach der Marienburg geplant.

Das Bureau des Tonkünstlerfestes befindet sich im Westpreußischen Konservatorium. Die Mitglieder werden ersucht, sich gleich bei ihrer Ankunft in die dort aufliegende Präsenzliste einzutragen und die Eintrittskarten sowie sonstigen Drucksachen in Empfang zu nehmen.

„STURMESMYTHE“ (GEDICHT VON NIKOLAUS LENAUS) FÜR GEMISCHTEN CHOR UND ORCHESTER, OP. 14

von K. Heinrich David

Es ist gewiß, daß in den Versen Lenaus eine ganze Symphonie enthalten ist. Der Dichter verbindet schärfste Beobachtung mit tiefer Beseelung des Naturvorganges. Wie er die Verse und die Steigerungen aufbaut, das ist bereits durch und durch musikalisch. Ich versuchte, dem Fluge dieser Phantasie mit Tönen zu folgen, entwarf eine Einleitung (Lugubre, *lento non troppo*), dumpf-brütend, wie es der Dichter verlangt, ein die Realistik nicht verschmähendes Allegro mit *fff* Höhepunkt bei „Lebst Du noch?“, und ein Finale (Presto-Jubilante), das im freudewilden Zwiegesang der Wolken mit dem Meere gipfelt:



K. Heinrich David

„UND PIPPA TANZT“ SYMPHONISCHES VORSPIEL FÜR GROSSES ORCHESTER

von Richard Mors

Ein Thema von männlich-frischem Charakter:



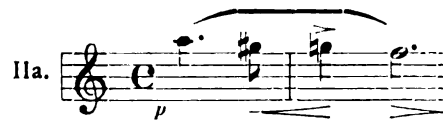
wird zusammen mit einem Nebenmotiv:



als geschlossener Satz durchgeführt und über stets straffer geschürzte Engführungen bis zum *ff* in A-dur gesteigert. Nach einer Überleitung setzt das Thema:



das mit seinem Nebenthema:



im Gegensatz zu I das Weibliche zum Ausdruck bringen möchte, in a-moll ein und leitet mit einer Steigerung unter Mithilfe von I und dem Auftakt von III zu letzterem über:

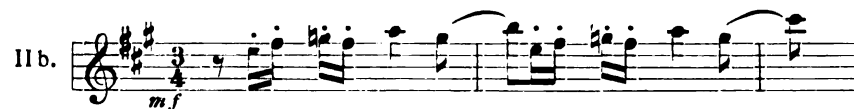


das mit II und IIa einen leidenschaftlich bewegten Zwischensatz bildet.

Allmählich ruhiger und langsamer werdend, endet dieser Teil auf der leeren Quint E—H, und es beginnt der Hauptsatz mit Thema IV:



das, um seinen Charakter des Verhängnisvoll-Drohenden zu verstärken, dreimal in derselben Tonlage einsetzt und dann erst sich weiterentwickelt. Es führt im Kampfe mit I und II zu einem Orgelpunkt auf fis, über dem die Themen I, II und IIIa vom *f* abschwelend allmählich zu einem Satzteil leiten, bei dem zu Thema IV als basso ostinato von 32 Takten die Themen II und IIa als Melodie gesetzt sind. Die Steigerung neu beginnend erscheint dann Thema II in der Fassung b:



und leitet damit den Hauptdurchführungsteil ein, bei dem Thema IV, gegen alle anderen Themen kämpfend, endlich im *ff* den Sieg behauptet und nach einem letzten Aufschrei des Themas II zum Zusammenbruch führt. Den Schlußsatz bestreitet hauptsächlich das zur Melodie erweiterte zweite Thema:



und nach einer kontrapunktischen Verbindung von II und IV klingt so das ganze Werk versöhnend aus.

Wer will — und das Hauptmannsche Märchen kennt —, kann für I, II und IV Hellriegel, Pippa und Huhn setzen. III wäre dann Hellriegels und Pippas Liebe, und die Schlußmelodie jenes traurige Lied, das der erblindete und zum Dichter gewordene Hellriegel in Erinnerung an Pippa zu singen verspricht.

Richard Mors

VIOLINKONZERT A-MOLL, OP. 38

von Heinrich G. Noren

Der erste Satz, dessen formaler Aufbau von klassischen Vorbildern wenig abweicht, steht namentlich in bezug auf Charakteristik der Themen und Stimmungsgehalt den Überlieferungen gegenüber in einem gewissen Kontrast.

Während die meisten ersten Sätze von Werken dieser Gattung einen mehr oder minder pathetischen Zug enthalten, setzt hier folgendes, übermütiges, an spanische Rhythmen gemahnendes I. Thema ein:



und pocht sich oft leidenschaftlich, oft scherzend leicht durch alle Phasen dieses Satzes hindurch.

Der Rhythmus des vierten Taktes wird dann eine kurze Strecke selbständig in großen Terzen durchgeführt:



worauf sich die etwas ruhigere Cantilene einstellt:



Eine, sich im Rhythmus des I. Themas bewegendes Steigerung führt nach C-dur modulierend zum II. Thema. Diese, als Gegensatz gedachte elegische Melodie steht im *alla breve* Takt, während das Orchester in $\frac{3}{4}$ Takt begleitet:

Solo-Violine

Orchester

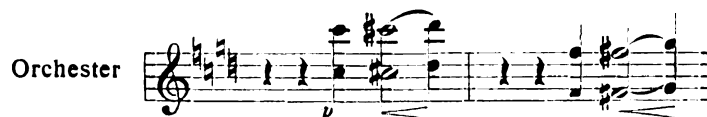
Später übernehmen Bratsche und Engl. Horn diese Melodie, wobei gleichzeitig in den Holzbläsern und den Streichern der Rhythmus des ersten Themas durchgeführt wird. Diese Episode führt wieder nach E-dur modulierend zu dem bewegteren Zeitmaß in $\frac{6}{4}$ Takt zurück:



um schließlich in heftigen Akzenten das erste Thema im Orchester erklingen zu lassen, während die Geige mit brillanten Passagen antwortet:



Diese letzte Episode des Vordersatzes mündet, sich langsam bis zum *pp* abschwächend, in das Zwischenspiel des Orchesters, womit der kurze Durchführungsteil beginnt:



Nach heftiger Steigerung bringt das Horn leise eine Reminiszenz des zweiten Themas:



Hierauf führt ein kurzes Fugato zu dem bewegten Zeitmaß:



Die Sologeige setzt nun wieder mit folgender Kantilene ein:



und mündet in einen Orgelpunkt auf E:



dem sich eine Kadenz anschließt, wobei das Orchester stellenweise eingreifend eine harmonische Folie abgibt. Diese Kadenz führt zu der Wiederholung des zweiten Themas (in A-dur), die dann nach C-dur modulierend wieder in das bewegtere Zeitmaß in $\frac{6}{4}$ einmündet und später das erste Thema im Orchester erklingen läßt, während die Sologeige mit brillanten Passagen antwortet. (Siehe Vordersatz.) Auch diese letzte Episode verläuft, nach a-moll zurückkehrend, im *pp*, um schließlich mit den trotzigen heftigen Schlägen des ersten Themas zu schließen:



Zweiter Satz: *Intermezzo melanconico*

Nach kurzer Einleitung, in der die Bässe *pp* das kommende Thema andeuten:



beginnt die Sologeige diese melancholische Weise:



mit der der ganze Aufbau dieses Satzes (mit Ausnahme eines kleinen Mittelsatzes) bestritten wird.

Bald darauf übernehmen Horn und Harfe diese Weise, während die Sologeige, für sich weitersingend, einen Gegensatz anstimmt:



In das freundlichere F-dur hinüber gleitend, setzt dann nach verhallendem Horn-ton leise, träumerisch dies Motiv in Des-dur ein:



dem sich die Sologeige mit folgendem melodischen Motiv anschmiegt:



Später nimmt die Oboe dieses Motiv auf, während die Geige *p* darüber schwebt:

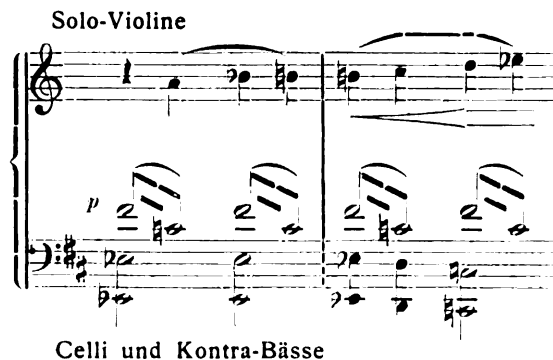


Nachdem dieser kleine Mittelsatz nach d-moll modulierend, gleich einer freundlichen Vision langsam verblassend, erlischt, setzen die Celli forte mit dem nun verbreiterten ersten Thema ein, während die Sologeige einen leidenschaftlich erregten Gegensatz intoniert:



Auch dieser leidenschaftliche Aufschwung sinkt in sich zusammen und führt, nach dem milderen D-dur modulierend, zu einer Reminiszenz des Mittelsatzes.

Bald darauf setzen Cello und Bässe mit dem ersten Thema (harmonisch verändert) ein, und die Sologeige singt leise klagend hinzu:



worauf dieser Satz im *ppp* verklingend schließt.

Dritter Satz: *Finale rustico*

Das Hauptthema des Finales entstand aus der Verkleinerung der melancholischen Weise des zweiten Satzes. Seinem kecken, etwas derben Charakter entsprechend bringt die Sologeige, nach kurzer Einleitung des Orchesters, dies Thema stark akzentuiert auf der G-Saite:

Allegro con brio.



Etwas verändert tritt es nochmals in F-dur auf:



um nach einer Steigerung in folgende Episode zu münden:



Diese endet mit einer nach C-dur führenden Überleitung, die bereits folgende Anklänge an das zweite Thema enthält:



Doch lenkt die Sologeige nochmals ein und bringt, bevor sie zum zweiten Thema übergeht, eine scherzhaft singende Weise, die aus den Rhythmen des ersten und zweiten Themas besteht:



Diese drängt schließlich zu einem gesteigerten Abschluß in C-dur. Nun setzt das Orchester mit dem ersten Zwischenspiel ein, das gleichsam einen phantastischen Chor-Refrain zu der bisher dominierenden Solostimme bildet:





Den letzten Rhythmus der Flöte nimmt die Sologeige auf und führt, nach E-dur modulierend, zum zweiten Thema:



Dieses übernimmt nach einer cadenzartigen Passage der Sologeige das Cello, während die Sologeige in leicht dahinhuschenden Passagen darüber flattert:



Dieser Teil mündet in einen, sich heftig steigernden Orgelpunkt auf C, dessen nach F-dur führender Abschluß im Orchester folgende scherzhafte Wendung des ersten Themas bringt:



Bald darauf setzt das Orchester mit dem zweiten etwas breiter durchgeführten Zwischenspiel ein und endigt mit folgender Episode in Es-dur:



Später stimmt die Sologeige jenen Gesang in d-moll an:



während das Orchester einen kontrapunktischen Gegensatz im Rhythmus des zweiten Themas durchführt:

Bratschen



Diese Episode endet mit der Verbreiterung des ersten Themas im Orchester, während die Sologeige sich in Arpeggien ergeht:

Solo-Violine



Dieser Teil endigt mit einer Steigerung und Überleitung des Orchesters, worauf die Sologeige wieder das erste Thema bringt. Der damit begonnene Nachsatz verläuft analog dem Vordersatz und mündet in folgende Episode, die wie ein ferner Nachklang des Orchesters diesen Rhythmus leise pochen läßt:

Fagott und Horn



während die Geige träumend eine Reminiszenz des zweiten Themas singt:



Hierauf setzt die, dem Schluß zueilende Coda ein:



Heinrich G. Noren

TRAGISCHE OUVERTÜRE FÜR GROSSES ORCHESTER

von Ernst Boehe

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten in B, Baßklarinette in B, 2 Fagotte, Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba, 4 Pauken, große Trommel, Tamtam, Harfe, Streichorchester.

1. Einleitung. — 1. Adagio, $\frac{4}{4}$, d-moll. Über dem in der Tiefe liegenden D intonieren die von Trompeten und Posaunen unterstützten Streicher das in einem fremdartigen d-moll (c, gis!) dahinschreitende Thema der Einleitung (1), das,



in die höhere Quart emporgehoben, zur Dominante führt, auf der ein längeres Verweilen stattfindet. 2. Tempo di Marcia funebre. Der (zunächst in den Bratschen) neu einsetzende melodische Gedanke (2) erweist sich später:

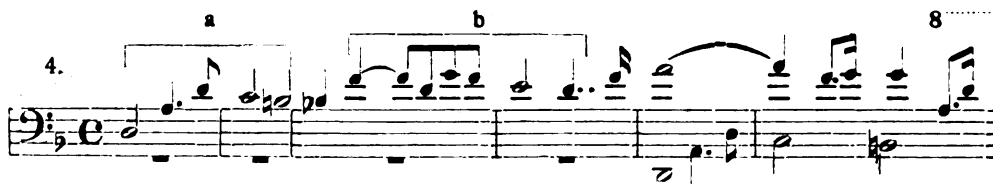


als eine Vorausnahme des Hauptthemas (3). Das wieder auftretende Thema 1 führt dann zu einer gewaltigen Steigerung, die auf der Dominante abbricht.

II. Erster Teil. Allegro energico, $\frac{4}{4}$, d-moll. — Zu dem *ff* in den Streichern emporstrebenden Hauptthema (3) gesellt sich:



bald ein Bruchstück des Einleitungsthemas (1a), das immer mehr zur Vorherrschaft gelangt, bis ein unerwartet eintretendes *p subito* zu einem neuen Gedanken führt. 2. Nebenthema d-moll, in kanonischer Entwicklung (4):

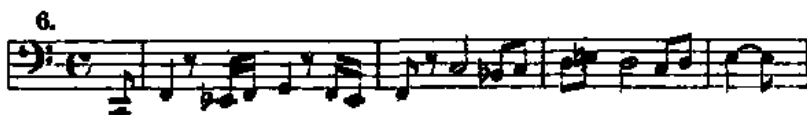




Es wird dann mit dem Fragment des Hauptthemas (3a) kombiniert und führt schließlich decrescendo nach A-dur. 3. Zweites (Haupt-) Thema (Seitensatz). — Andante cantabile, A-dur. Die zarte Melodie des Seitensatzes (5) zuerst in der Klarinette, dann (Des-dur) in den Violinen, wird aufgestellt, ohne vorderhand zur breiteren Entfaltung zu gelangen:



4. Coda. — Zunächst meldet sich mit der Rückkehr zum Haupttempo (*Allegro energico*, f-moll) in den Bläsern eine Variante des Hauptthemas (6, vgl. 3). Dann (a-moll) das eigentliche Coda-Thema (7):



von den Holzbläsern in die Violinen übergehend:



Dann in steigender Durchführung (Engführungen!) das Fragment und Umbildungen des Hauptthemas (6, 3a). Auf dem Höhepunkt der Steigerung *fff* der schicksalsdrohende Einsatz des Einleitungsmotives 1a. Decrescendo-Abschluß in a-moll.

III. Durchführungsteil. Das Hauptthema (3) verwendet der kleine Überleitungssatz, der von a-moll nach es-moll moduliert, in welcher Tonart die eigentliche Durchführung beginnt. Sie verläuft in folgenden Etappen: 1. Breite Exponierung des Hauptthemas (3) und seiner Unisono-Fortführung, ganz analog dem Anfang des ersten Teils. 2. Das Nebenthema (4) in Es-dur beginnend, in großer Steigerung durchgeführt, zuletzt in 3a übergehend. 3. Auf der Dominante von c-moll stürmischer Einsatz der Variante 6 des Hauptthemas. Unmittelbar darauf dieses selbst mit 1a und 4 kombiniert. 4. In b-moll das Coda-Thema (7), bald mit dem Hauptthema (3, H-dur) und dem Nebenthema (4, g-moll) in kunstvoller thematischer Arbeit verschlungen. 5. Auf dem Höhepunkt der Durchführung das Nebenthema 4 *fff* in g-moll. Dann die Katastrophe: plötzliches Abbrechen und im *pp* (Orgelpunkt auf a) mit Andeutung von 4b und 3a Übergang zum folgenden Teile.

IV. Wiederholungsteil. Da die Durchführung in sehr ausgiebiger Weise das erste Hauptthema verarbeitet, das zweite Thema aber ganz beiseite läßt, ist von einer Wiederholung des ersten Themas Abstand genommen. Das heißt: die beiden Teile der Sonatenform, die man als Durchführung und Wiederholung des Hauptsatzes kennt, sind in einen Teil verschmolzen, so daß der eigentliche Wiederholungsteil sofort mit dem Seitensatz (5) beginnen kann. Dieser (Andante cantabile, D-dur) erhält nun eine breite Entwicklung und Durchführung, zu der 7 und 4 mit herangezogen werden. Die Steigerung erreicht den Orgelpunkt der Dominante, auf dem jene beiden Themen 7 und 4 die Alleinherrschaft an sich reißen. Dann melden sich, immer weiter steigend, 1a und 3a. — Adagio, d-moll: Thema der Einleitung 1 im *fff* der Blechbläser unter dem tremolierten d der Geigen (3a in den Pauken), dann p dasselbe und Verklängen auf dem verminderten Septakkord: d-f-gis-h. Zuletzt (Allegro vivace) jäher Abschluß mit Motiven des Hauptthemas und Motiv 4a.

Ernst Boehe

ZWEI GESÄNGE MIT ORCHESTER

TEXT VON PRINZ EMIL ZU SCHÖNAICH-CAROLATH

von Heinrich Sthamer

I. Es graut der Morgen . . .

Es graut der Morgen, die Hähne schreien,
 Ein wilder Traum treibt mich empor!
 Was ward aus dir, wo magst du sein,
 Du fernes Lieb, das ich verlor?
 Ich sah dich tanzen im Festesgewirr;
 Es schluchzen die Geigen süß und toll,
 Doch deine Blicke strahlten irr
 Entsetzensvoll, entsetzensvoll.
 Wohl krönte Rubinschmuck dein weiches Haar
 Wie zuckendes, gleißendes Edelrot
 Und Lachen auf deinen Lippen war —
 Doch dir im Herzen war der Tod.
 Du mußttest tanzen, du rastest fort
 In fremden Arm gepreßt, verglüht
 Der Hochzeitsstrauß hing schwül, verdorrt —
 Von deinen Tränen übersprüht.
 Da brach ein Windstoß jäh herein
 Mein Zimmer starrt, verödet, weit. — —
 Es graut der Morgen, die Hähne schreien —
 Ich habe dich verloren in Ewigkeit.

II. Einmal noch . . .

Einmal noch sag' mir, daß du mich liebst,
 Sag es mit lachender Ungeduld.
 Einmal noch sag' mir, daß du vergibst
 Sternensehnsucht und Zweifelschuld.

Laß mich noch einmal ans Herz dich ziehn,
 Laß mich dein Blondhaar küssend wirrn,
 Drücken den welken Strauß von Jasmin
 Länger und fester an meine Stirn.
 Weißt du, warum sein Duft verloht
 Sinnverzehrend, verschwendungstoll?
 Weißt du, warum das Abendrot
 Schmetternder Amselstimmen voll?
 Einmal noch strahlen am Wendetag,
 Lebenssonnen ihr tiefstes Licht.
 Einmal, noch einmal im Jubelschlag,
 Glaubst dir mein Herz — und lacht — und bricht.

Die zur Aufführung gelangenden Gesänge sind einem Zyklus „Gesänge von verllorener Liebe“ entnommen. Da die Musik sich dem Stimmungsgehalt der Dichtungen durchaus anpaßt, erscheint mir eine Analyse zum besseren Verständnis überflüssig zu sein. Ich möchte nur bemerken, daß das Orchester in diesen Gesängen selbständig, und nicht als Begleitung gedacht, auftritt. Es sind also nicht Gesänge im üblichen Sinne, sondern Stimmungsbilder für Orchester mit einer Singstimme.

Heinrich Sthamer

TEUFELSSZENE UND SCHLUSS AUS DER KOMISCHEN OPER „DES TEUFELS PERGAMENT“

Dichtung von Arthur Ostermann

Musik von Alfred Schattmann

Orchesterbesetzung: 3 Flöten (2 kleine), 2 Oboen, 1 Engl. Horn, 2 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott (auch 3. Fagott), 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, 2 Harfen, 1 Celesta, 4 Pauken, große und kleine Trommel, Becken, Triangel, Kastagnetten, Glockenspiel, Tambourin, Tamtam, ein zischendes Geräusch, eine schrille Pfeife, Streichquintett.

Dieses Bruchstück bildet den Höhepunkt der Handlung. Es enthält die Katharsis.

Für die Beurteilung des Werkes¹⁾ ist meine stilistische Absicht von wesentlicher Bedeutung. Die Oper ist als „komische Oper“ durchgehends in Stimmung, Laune, Gefühl gesteigert, ja oft etwas übertrieben gemeint; als ob irgend etwas besonders Erregendes in diese Leutchen gefahren wäre (cf. E. T. A. Hoffmanns sehr richtige Ansichten über das Wesen der Oper), „ein Schuß Champagner“ ihr Blut heißer pulsieren, teilweise etwas Don Quixote-Artiges in ihnen sie das sie Bewegende nervöser anfassen und ausfechten ließe, als der gewöhnliche Mensch tun würde. Die wesentliche Grundnote für Art und Verlauf der Handlung ist hiermit gegeben. Namentlich bei der Teufelsszene in ihrer tollen Keckheit muß man sich der Ungewöhnlichkeit der ganzen Stimmung, der gesteigerten Laune, des in jeder Hinsicht potenzierten Fühlens (hier also der Erregung, des Aberglaubens, wie er im 16. Jahrhundert herrschte, usw.) bewußt bleiben.

Daß dies geschieht, wollen Handlung, Bühnenbild und die in jedem Takte aus entsprechendem Gefühle konzipierte Musik zuwege bringen. Ob dies gelungen ist,

¹⁾ Erschienen im „Jungdeutschen Verlag Kurt Fliegel & Co., Berlin“.

könnte freilich nur eine bühnenmäßige Aufführung erweisen. Indessen entschied ich mich, vor die Frage der Wahl eines für den Konzertsaal geeigneten Fragments gestellt, ohne Zögern für gerade dieses Bruchstück. Es ist der springende Punkt der ganzen Oper, und, ergänzt die Phantasie des Hörers das fehlende Bildhafte, dann ist vielleicht eine Vorstellung des gewollten Bühneneindrucks erzielbar.

Aus dem im ersten und zweiten Akte Vorausgegangenen ist dies zu ergänzen:

In einer kleinen Stadt des 16. Jahrhunderts ist ein heißer Streit um eine neue Kleiderordnung des Rates entbrannt. Der Vater und überragende Verfechter der Idee ist Wolfrat der Arzt. Er hat den Rat zur Verkündung des Beschlusses zu bestimmen gewußt. Eine wesentliche Stütze findet Wolfrat in dem einsichtsvollen Bürgermeister. Es gibt aber eine starke Partei in der Stadt, der die neue, ethisch und ästhetisch auf den Grund des Kleidungsproblems dringende „Ordnung“ wider den Strich geht: das sind die Frauen. Ihr Haupt ist die Bürgermeisterin. Kompliziert wird die Lage noch dadurch, daß Wolfrat und Bärbel, das Bürgermeister-töchterlein, einander in Liebe zugetan sind. Die Mutter hat entschieden „nein“ gesagt. Sie hat die Frauen zu offener Revolte aufgestachelt, und Wolfrat hat das zufällige Eintreffen fröhlich wandernder Scholaren dazu benutzt, einen Hauptcoup, einen „Narrenstreich“ vorzubereiten, um die halsstarrigen Frauen gefügig zu machen.

Bei der Verkündung des Ratsbeschlusses anläßlich des Maienfestes auf dem Marktplatze kommt die Erregung der Gemüter auf den Siedepunkt. Die Frauen drohen mit Sezession und rufen, ein von Wolfrat in suggestiver Absicht geschickt hingeworfenes Stichwort aufnehmend, den Teufel zum Strafgericht über die Männer herbei.

Hier setzt das Bruchstück ein. Die bereits wieder auf der Wanderschaft vermeinten Scholaren haben sich, als Mönche verkleidet, in drolliger Weise in das Gewühl gemengt. Ihr Hauptsprecher und Anführer, der kecke, schlagfertige und humorvolle Buz erscheint als Teufel auf der Bildfläche. Bärbel, die Buzen aus dem ersten Akte kennt und weiß, daß irgend etwas Drastisches geplant wird, hat Wolfrat das Versprechen abgenommen, die Mutter „nit zu arg anzumalen“. Wolfrat hat sie seinerseits gebeten, unter ihrem à la mode-Kleide ein schlichtes Untergewand zu tragen.

Das Bruchstück bringt nun den „Narrenstreich“: wie Buz als Teufel die Frauen ad absurdum führt; wie er der Sache innerlich zum Siege verhilft; wie ihm Bärbel in fröhlicher Schlagfertigkeit dabei in die Hand spielt; wie Wolfrat durch Vertreibung des „Teufels“ zum Retter der Frauen wird; und wie alsdann die „Mönche“ verstohlen lächelnd abziehen und alles zum Guten endet. Des Hörers Phantasie muß sich hierbei plastisch vorzustellen suchen, wie die Szene auf der Bühne wirkend gedacht ist; wie eine minutiöse Regie die Massen lebendig bewegt und gliedert: wie ein Teil der Männer mit dem Bürgermeister bald die Situation errät, verständnisinnig lächelt und — schweigt; ein anderer sich nicht ganz klar wird, was an der Sache Wahrheit, was Schein ist; wieder andere in mittelalterlicher Dumpfheit darauf hineinfallen; wie vor allem die Frauen gänzlich geschlagen und zerknirscht werden — und die Frage offen bleibt, ob nicht später einmal zu gelegener Zeit das Geheimnis der Stunde gemütlich verraten werde.

Die Einzelheiten der Szene wolle man im Programmbuche nachlesen.

Die hauptsächlichen Motive und Themen, die oft in „psychologisch gegebener Veränderung“ auftreten, sind in ihrer Urform (also wie sie erstmalig in dem Werke erscheinen) diese:

1. „Zorn der Frauen“



2. Buz-Satan



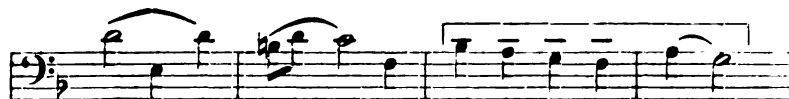
3. Hahnenschrei



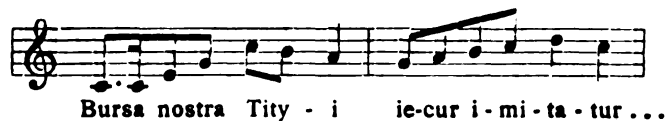
4. Frauen und Bürgermeisterin



5. Bürgermeister



6. Scholaren (nach ihrem Auftrittsliede)



Bursa nostra Tity - i ie-cur i - mi - ta - tur ...

7. Liebesmotiv



8. Wolfrat



9. Aus der ersten Frauenszene (Frauenmotiv)



10. Männer-Motiv



11. Lustigkeit und Keckheit (Scholarentanz des ersten Aktes)



12. Zorn der Bürgermeisterin (aus dem ersten Akt)



13. Bärbel

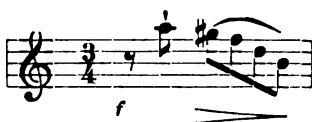


14. Frühlingsthema



[„(Hoch)edler Herr, uns schickt der liebe Mai“ . . .]

15. bei: „O Gottes Zorn!“ (im ersten Akt)



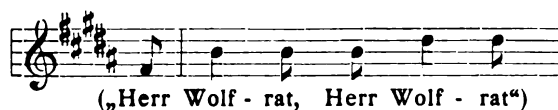
16. bei: „Sei nur getrost“ (im ersten Akt)



17. Quinquillieren der Pfeifer



18. Aus dem „Maigravenliede“



19. Schlußchor: „Mit Zinken“ ... (nach dem Thema:)
(1. Akt)



DREI SÄTZE FÜR STREICHQUARTETT

von Jan Ingenhoven

komponiert 1907/08 ¹⁾

Erster Satz: Nach einer kurzen Einleitung setzt die II. Geige ein mit dem Thema:

Moderato

semplice



das die übrigen Stimmen imitierend weiterführen, bis die Bratsche auftritt mit einem zweiten Thema:

¹⁾ Wunderhornverlag, München.

Bratsche
Tempo poco rubato



Dann folgt eine vollkommen freie Durchführung, worauf Thema I wiederkehrt.

Zweiter Satz: Einem gesanglichen Thema der Bratsche:

Bratsche
Andante con moto



das von der I. und II. Geige übernommen wird, tritt in der I. Geige ein spielerisches Motiv gegenüber:



Später tritt das Cello auf mit folgender Kantilene:



und das Ganze wird mit kleinen Varianten wiederholt.

Dritter Satz: Der dritte Satz entwickelt sich aus einem Triolenmotiv mit freien Varianten,

Allegro con spirito



denen sich eine von Synkopen unterbrochene Sechzehntelbewegung anschließt.

Jan Ingenhoven

VARIATIONEN UND FUGE ÜBER EIN ALTES AVE MARIA FÜR VIOLINE UND KLAVIER, OP. 37

von Julius Weismann¹⁾

Die Violine beginnt mit dem Thema:

Andante



woran sich im Klavier das „Amen“ schließt:



Die Geige führt das Thema weiter:



mit dem „Amen“ abschließend.

Variation I. *Vivace e con fuoco*

Hier erscheint das Thema fast unverändert, nur in rhythmischer Verschiebung, von lebhafter Figuration umspielt.

Variation II. *Adagio espressivo*

In ganz anderer Färbung erklingt es hier, auch das „Amen“ ist rhythmisch umgebildet:



¹⁾ Erschienen im Wunderhornverlag, München.

Variation III. *Vivace ed agitato*

Diese Figur zieht sich durch die ganze Variation zuerst im Klavier, während die Geige drüber das Thema erklingen läßt. Später übernimmt diese die Figur, und das Klavier führt das Thema fort:

Variation IV. *Poco Allegretto*

Diese Variation ist ein Kanon zwischen Geige und Klavier:



Dazu die Begleitungsfigur:

Variation V. *Maestoso*

Einen Gegensatz in der Stimmung bildet dazu eine Umformung des „Amen“:

Variation VI. *Molto Allegro*

Neue Veränderungen des Themas:



Variation VII. *Allegretto*

In eine pastorale Stimmung führt diese Variation:

Variation VIII. *Adagio*

Als Gegensatz zu diesem Gesang phantasiert die Geige über das „Amen“:

Variation IX. *Molto appassionato*

Stürmisch setzt das Klavier ein:



und gleich darauf ertönt in der Geige das Thema a in seiner ursprünglichen Form.

Variation X. *Largo espressivo*

Ein ruhiger Wechselgesang zwischen den beiden Instrumenten; im Mittelsatz erscheint das „Amen“ als Begleitungsfigur:



darüber schwebend:



Das Fugenthema enthält in den Umrissen das Hauptthema:

Fuge. *Allegro*

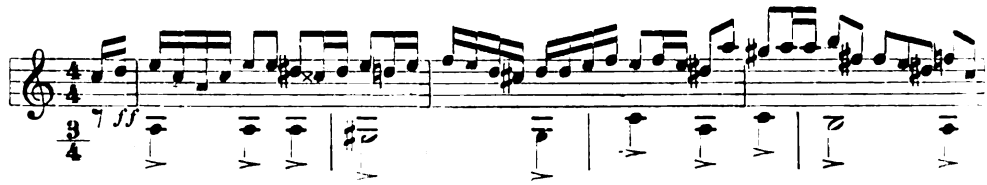
Im weiteren Verlauf hört man das „Amen“:



Als zweites Fugenthema wird das Hauptthema (a) verwendet, zuerst in c-moll. Eine etwas ruhigere Episode führt der zweite Teil (b) des Themas herbei:



Drängend setzt bald das „Amen“ ein und leitet in den bewegten (ersten) Teil der Fuge zurück. Eine große Steigerung, wo Fugenthema ($\frac{4}{4}$) und Hauptthema ($\frac{3}{4}$) zusammen erklingen:



bringt das Werk zum Höhepunkt und führt zum Abschluß mit dem Hauptthema.

Julius Weismann

DIVERTIMENTO FÜR STREICHQUARTETT, OP. 32

von Joseph Haas

Komponiert 1911¹⁾

I. Frisch bewegt (C-dur)

Hauptthema I:



¹⁾ Verlag: F. E. C. Leuckart-Leipzig; kleine Partitur 1,50 Mk.

Hauptthema II:



Seitenthema: Langsam



II. Langsam, capricciös (As-moll)

Motiv I:



Motiv II.



III. Sehr rasch und flüchtig (B-dur)

con sord.



Mittelsatz: In ruhiger Bewegung



IV. Etwas derb; nicht zu schnell (h-moll)

Motiv I:



Motiv II:



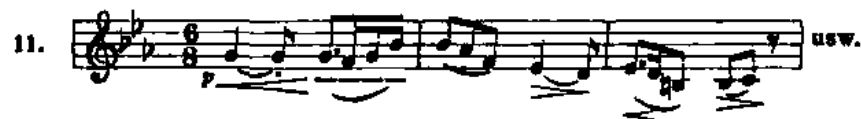
Motiv III:



Mittelsatz: Kanon zwischen Violine I und Bratsche im doppelten Kontrapunkt der Oktav über einem basso ostinato, gebildet von Cello und Violine II, im doppelten Kontrapunkt der Dezime.

V. Sehr getragen, mit viel Empfindung (Es-dur)

Hauptthema:



Seitenthema:



Mittelsatz:



VI. Keck und übermütig, sehr rasch (C-dur)

Hauptthema:



Seitenthema: (Ruhig bewegt, mit großer Innigkeit)



Joseph Haas

MUSIK FÜR SIEBEN SAITENINSTRUMENTE

(FÜNF STREICHER, KLAVIER UND HARFE)

EIN SATZ MIT EINEM NACHSPIEL

von Rudi Stephan

Hauptsatz

I. Thema

Sehr getragen

b)

a)

Klavier

1 a

1. Geige

Lebhaft

1b.

1b.

2. Thema

Ruhig

Klavier

Seitengedanke

Lebhaft

Streicher

pp
pizzicato

XI. 16.

15

Schlußharmonisation des 1. Themas



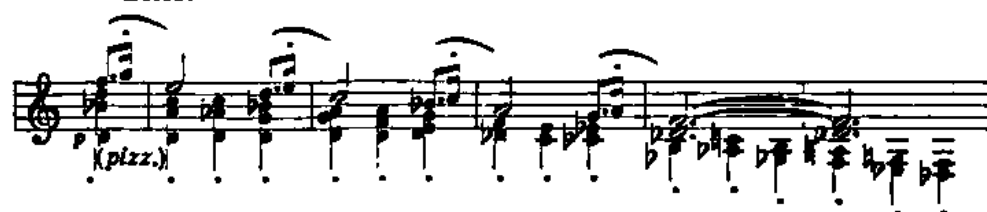
Nachspiel

Einleitung (und Schluß)



I. Thema

Belebt



Seltengedanke



II. Thema

Sehr getragen

(Cello)



Rudi Stephan

SONATE FÜR VIOLINE UND KLAVIER, OP. 4

von Willy Renner

Eine Analyse meiner Sonate op. 4 für Violine und Klavier kann ich mir wohl ersparen. Das Werk enthält die „üblichen“ vier Sätze: 1. Allegro von troppo (Sonatenform), 2. Scherzo, 3. Andante und 4. Finale (Rondoform).

Für den musikalisch gebildeten Hörer wird es vollauf genügen, wenn ich nachstehend nur die Themen der einzelnen Teile angebe.

Erster Satz

Allegro non troppo

1. Thema (c-moll):

Violine

Violine 8va

usw.

Seitenthema in der Paralleiltonart Es-dur:

usw.

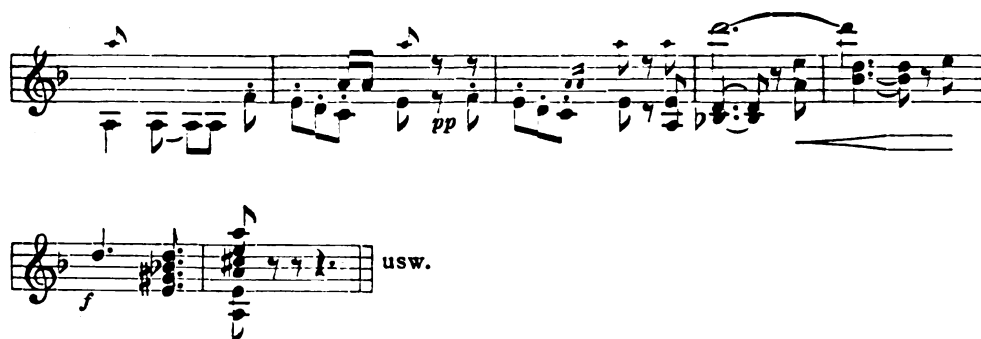
Im Durchführungssatz sind erstes und zweites Thema verarbeitet; darauf folgt in variiertem Art erster Teil mit anschließender Coda.

Zweiter Satz: Scherzo

Allegro

Violine

usw.



Trio in D-dur

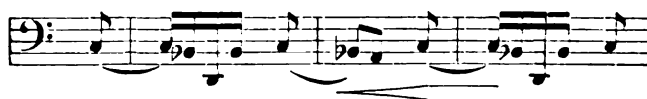


Dritter Satz: Andante

Sehr ruhig



Violine führt das Thema weiter; es erfolgt ein Abschluß auf der Tonika G; darauf setzt ein Seitenthema in der Molltonart ein:



zuerst im Klavier.



Nach einer Art Durchführung setzt erstes und dann auch wieder zweites Thema in der Tonart G-dur ein; hierauf folgt die Coda.

Vierter Satz: Finale

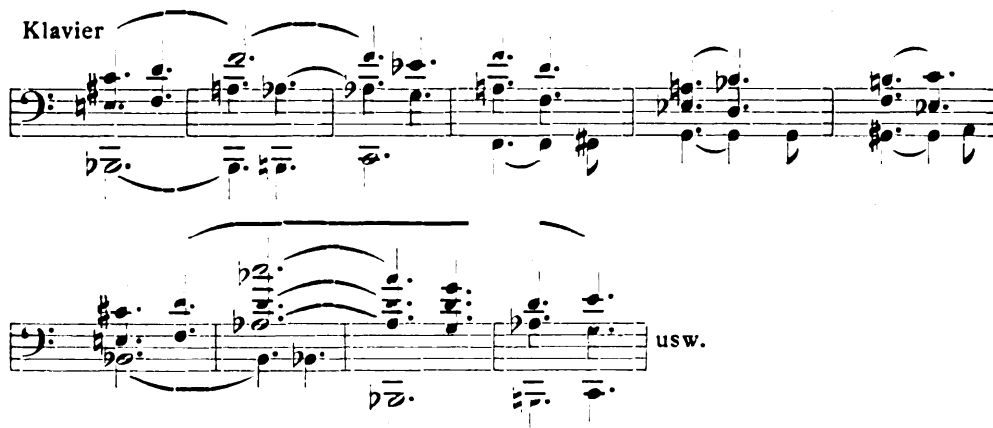
Erstes Thema Presto (leidenschaftlich)

Violine



Seitenthema in B-dur

Klavier



Nachdem Violine ebenfalls zweites Thema in höherer Lage gebracht hat, folgt Rückleitungssatz zum ersten Thema; daran anschließend folgt ein größerer Durchführungssatz, der zum ersten Thema wiederum in der Haupttonart c-moll führt. Nach kurzer Überleitung setzt das Seitenthema in As-dur ein; hierauf die Coda.

Willy Renner

STREICHQUARTETT IN C-MOLL, OP. 16

von Paul Scheinpflug¹⁾

Erster Satz. Mit Inbrunst und Leidenschaft (Allegro agitato)

Die Form ist in den Grundlinien die der klassischen Sonate. Der ganze Charakter des Satzes: leidenschaftlich begehrendes Leben eines zu Tode Getroffenen.

¹⁾ Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Hoffnungsloses, hoffnungsvolles Ringen. Tröstende Stimmen der Nacht. Die Durchführung beginnt mit einem Trauermarsch. Die Coda ein unentschiedener Kampf zwischen Leben und Tod.

Zweiter Satz. Barcarole mit dem Untertitel: Litauen. Die Form: eine Verbindung von Adagio und Scherzo; die Einheit bildet das I. Thema, das beiden Satzteilen und -charakteren gemeinsam ist. Der Rhythmus ist der der Barcarole, ins Nordische umgebogen. Die dunkelleuchtende Farbensüßigkeit und singende Schwermut Litauens, dem weiten, weiten Wasserlande mit seinen einsamen Dünen, blauen Dörfern, den rätselhaften Menschenseelen, gaben die Anregung. Verklärt ausklingender Schluß.

Das Finale (hier nicht zur Aufführung gelangend, da seiner Zeit noch nicht in Abschrift fertig) bewegt sich in sehr energischen Rhythmen. Trotzig, voll neu erwachenden Lebens. Aus einer großen Schlußfluge entwickelt sich dithyrambisch ein kraftvoller, lebensbejahender Abschluß (C-dur).

Paul Scheinpflug

KLAVIERQUARTETT, OP. 50

von Paul Juon¹

Erster Satz.

Klavier beginnt mit dem Hauptthema:



Diesem gesellt sich bald die Violine hinzu:



Dann folgt das Nebenthema im Cello:



ein weit ausholender leidenschaftlicher Gesang, in den später auch Bratsche und Violine mit einstimmen.

Der Satz hat die übliche Sonatenform.

¹⁾ Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), Berlin.

Zweiter Satz.

Ein Scherzo — „zitternde Herzen“ benannt —, das folgende Motive zum Inhalt hat:

(Str. pizz.)



(Klavier)

(Klav.)



(Streich.)

(Bratsche)

6.

(Cello)



usw.

Dritter Satz.

Dieser Satz ist ein Klagegesang, von herbem Schmerz erfüllt, der nur im mittleren Teil einer ruhigeren Stimmung — wie einer lichten Erinnerung aus vergangener Zeit — weicht. Die Streicher fangen allein an:



usw.

Der mittlere Teil ist eine Reminiszenz an No. 6.

Vierter Satz.

Ein schwerblütiger, stellenweise wild aufbrausender Tanz im $\frac{5}{4}$ Takt. Die Hauptmotive sind:



usw.



usw.

Bratsche (später Violine)



usw.

Paul Juon

SYMPHONIE IN D-DUR, OP. 10

von Erwin Lendvai

Dem vom weltabgewandten Empfinden innig beseelten *Andante religioso* kommt im geistigen Zusammenhang des ganzen Werkes,¹⁾ sowie im Hinblick auf seine formalen Dimensionen eine größere Bedeutung zu, als die eines nur einleitenden langsamen Satzes. Nach einem Dreiklang-Präludium von Harfe und Orgel (*ad lib.*) beginnen Baß-Klarinette, Violoncell und Kontrabässe mit dem Vortrag des melodisch weit ausgespannenen Hauptgedankens, mit dem fast ausschließlich der thematische Inhalt dieses Satzes bestritten wird. Takt 6 und 7 erweisen sich nicht nur von besonders fruchtbarer Bedeutung für den Aufbau dieses Satzes, sondern auch von zeugender Kraft für die Themengewinnung und die thematische Entwicklung im Verlauf der ganzen Symphonie. In allen Sätzen greift der Komponist bewußt auf das von diesen beiden Takten umschlossene Kernmotiv zurück:



Die seelische Situation wird allmählich reicher und dramatischer, verändert sich jedoch in ihren Grundzügen nicht. Der Ausdruckswert von Takt drei und vier des Themas, die ebenfalls eine Motiveinheit für sich bilden, gelangt im folgenden zu besonderer Geltung; zuerst in einem Violin-Solo von seraphischer Stimmung, bald in den Hörnern, und als Imitation in der Vergrößerung (I. Geigen) vor Wiedereintritt des Hauptgedankens im *ff.* An diesen schließt sich bald über der leeren Quinte H-Fis eine Episode von visionär-mystischem Charakter, die ihrerseits in ausführlich vorbereiteter Steigerung zu einem Quartsextakkord-Höhepunkt (*Largo e solenne*) führt, auf dem sich das Hauptthema und das schon mehrfach aufgetretene Hauptthema des dritten Satzes kontrapunktisch vereinigen. Über einem langen Orgelpunkt auf der Tonika mit Motiv a in Streichern, Holzbläsern, Harfe und Hörnern klingt der Satz leise aus.

II.

Auch der zweite Satz *Con moto* erinnert weder in seiner Struktur noch in seinem Ideengehalt an den konventionellen Allegro-Typ der Sonaten- und Symphonieform. Über den pochenden Schlägen der Pauke und dem in angstvoller Unruhe auf- und abwogenden Unisono der Bratschen und Violoncelle setzen Horn und Fagotte mit einem von schmerzlichem Ernst erfüllten Thema ein (vgl. ersten Satz Hauptthema a):



¹⁾ Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

das sich mit dem allmählichen Hinzutreten von Oboen, Klarinetten, den übrigen Hörnern usw. glanzvoll weitet und bei einem Halbschluß auf der Dominante zu leidenschaftlicher Größe aufschwingt. Nach einer abermaligen Steigerung vollzieht ein Triolenmotiv der Holzbläser, dem die Streicher rhythmisch und harmonisch entgegenarbeiten, die Wendung ins Allegretto scherzando. An dem übermütigen Spiel der Kontraste nehmen verschiedene kurze, aber markant profilierte Motive teil,



die gleichsam mit dialektischer Ironie über Gram und Zweifel hinwegzutäuschen suchen, bis die Stimmung wieder pathetischer wird und wuchtige Harmoniefolgen des ganzen Orchesters ein donnerndes Halt gebieten. Dann eine Generalpause von banger Spannung — das erste Thema des Satzes (con moto) tritt in freier Abänderung mit choralartiger Schwere wieder auf (Blechbläser) und führt, umstürmt von heftig aufrauschenden Sechszehntel-Figuren der Streicher und Holzbläser, den Satz zu Ende.

III.

Der dritte Satz *Mesto ed assai tranquillo* führt den Hörer wieder in den Stimmungskreis des ersten Satzes zurück. Die von dort her bekannte charakteristische Sextenfolge erscheint jetzt formal erweitert und in reicherer harmonischer Ausgestaltung als selbständiges Gesangsthema von religiös-lyrischem Gepräge, und behält die Herrschaft während der ganzen Dauer dieser von unirdischem Glanz erhellten Tonvision bei:



In dem als *Andante misterioso* bezeichneten Abschnitt spielt das Englisch Horn eine Weise von fremdartiger Schwermut, indes Violoncelle und Kontrabässe in der Führung der Unterstimme (pizzicati) sich an den melodischen Gang des Hauptthemas

anlehnen. Durch die Mitwirkung der Orgel (*ad lib.*), die solistische Verwendung sordinierter Streichinstrumente, die mannigfachen Figurationen der Harfe und den Klang des Glockenspiels wird ein besonderes Orchesterkolorit erzeugt, das den beabsichtigten poetischen Eindruck sinnenfällig erhöht.

IV.

Auf die Gefühlshochspannung des vorigen Satzes tritt die natürliche Reaktion ein; die schwärmerische Verzücktheit weicht der übermütigen Freude an witziger Skepsis und burleskem Humor. Die Themen des Schlußsatzes entwickeln sich unter ständigen kontrapunktischen und rhythmischen Überraschungen und so sprühender Lebendigkeit, als wollten sie jedes Versuchen, ihnen analytisch auf die Spur zu kommen, spotten. Fagotte und Kontrafagott leiten das Vivace mit einigen grotesk komischen Takten ein. Dann übernehmen zwei Hörner mit folgender Tonreihe die thematische Führung:



Aus diesem Thema, das im Nachsatz als Unterstimme verwendet wird, ergibt sich, von einer kurzen lyrisch angehauchten Episode abgesehen, der weitere Inhalt des ersten Teiles in zwangloser Lustigkeit wie von selber. Nach einem lärmenden Tutti löst es ein neuer stolz und freudig rhythmisierter melodischer Gedanke ab:



Beide Themengruppen des Schlußsatzes werden mit freien Abänderungen wiederholt, so daß sich das ganze ungefähr auf ein vierteiliges Formschema (Sonatenform) zurückführen ließe. Der Coda liegt das zweite Hauptthema in der Vergrößerung zugrunde. Die Symphonie schließt mit dem Ausdruck freudig beschwingter und lebensbejahender Gefühle.

Robert Müller-Hartmann

DER PILGER

DICHTUNG VON JOSEPH VON EICHENDORFF FÜR EINE BARITONSTIMME,
GEMISCHTEN CHOR UND ORCHESTER, OP. 27

von Gisella Selden

Orchesterbesetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotte,
4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, Pauken, Streichorchester.

„Der Pilger“, eines der weniger bekannten geistlichen Gedichte Eichendorffs, besteht aus vier unabhängigen Strophen, die durch die Komposition in einen einzigen Satz zusammengefaßt werden. Doch ist, trotz der freien Kantatenform, eine Gliederung des Werkes in vier übersichtliche Abschnitte, dem Bau der Dichtung entsprechend, zu erkennen.

Das Hauptthema, der Ausdruck der Sehnsucht des müden Erdenpilgers nach Ruhe und Frieden, durchzieht das ganze Werk in mannigfachen Umbildungen, bald still resigniert, bald innig flehend, bald stürmisch fordernd, und beschließt es in gläubiger Zuversicht auf Erfüllung und Erhöhung.

Es lautet:

Langsam und sehnsuchtsvoll



Gisella Selden

HASCHISCH (EIN PHANTASTISCH SYMPHONISCHER TRAUM) FÜR GROSSES ORCHESTER, OP. 25

von Adolph P. Boehm †

Orchesterbesetzung: 16 Violinen I, 16 Violinen II, 12 Bratschen, 10 Celli, 8 Kontrabässe, 3 Flöten und Pikkolo, 2 Oboen, 1 Engl. Horn, 2 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, 5 Pauken, Schlagzeug (Xylophon, Tambourin, Kleine Trommel, Triangel, Tamtam, Große Trommel, Becken), 2 Harfen, Celesta.

Das Thema „Haschisch“, „Fata Morgana“, „Vision“, „Traum“ oder dergleichen erweist sich in der Musik stets als wirkungsvoll und ist von vielen Tonsetzern beachtet worden. Mehr als einer zufälligen Wahl verdankt wohl die vorliegende Komposition¹⁾ ihre Entstehung. Der Tondichter rang nach neuem Glück — und als sein „Traum“ zerrann, schied er auf tragische Weise (im Vorjahre) aus dem Leben. Seine letzten veröffentlichten Orchesterwerke sind „Haschisch“ und „Der Friede“ (op. 27): man darf sie als die letzten Kapitel seines eigenen Lebens auffassen.

¹⁾ Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Der Traumzustand, die Abkehr von der Wirklichkeit, malt das Thema:



Posaunen und Trompeten con sord. ertönen geheimnisvoll — es öffnet sich der Vorhang zum Zauberland, eine Bajadere fesselt den Blick des Träumenden:



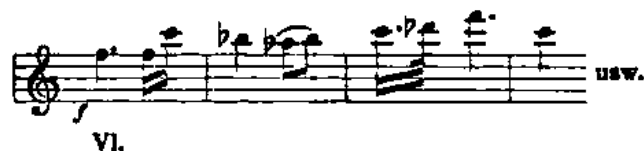
Wilder und wilder wird der Tanz; nach dem Fortissimoeinsatz der Trompeten und Posaunen glätten sich die Wogen, eine breite, sinnliche Melodie erklingt:



Das Thema wächst stetig an Leidenschaft. Schließlich artet der Tanz in sinnverwirrende Zügellosigkeit aus, das erste Tanzmotiv erscheint hierbei in der Verkleinerung:



Auch das zweite Tanzmotiv beteiligt sich an dem tollen Wirbel:



Mit einem Fortissimo-G-dur Akkord endet der wilde, aufreizende, verführerische Tanz. Nach einer kurzen Pause beginnt eine Liebesszene (der Träumende und die Bajadere):

Langsam und innig, doch voller Leidenschaft



Das erste Tanzmotiv tritt jetzt in sehnender Gestalt auf:



Der weitere Verlauf der Tondichtung bedarf keiner erläuternden und hinweisenden Worte. Liebesrausch ... das Traumbild verliert sich — aber die Sehnsucht schwindet nicht ... der Ton der lockenden Solovioline verhallt in weitester Ferne.

Franz Dubitzky

ZWEI ZWIEGESÄNGE FÜR SOPRAN, TENOR UND ORCHESTER, OP. 23

von Rudolf Werner

In beiden Gesängen ist die Verteilung der einzelnen Strophen auf eine männliche und eine weibliche Stimme vom Dichter selbst vorgeschrieben. Die beiden Stimmen lösen sich demnach meist gegenseitig ab und vereinigen sich nur vorübergehend.

a) Gesang zu zweien in der Nacht

Das in die duftigsten Töne getauchte Gedicht Mörikes schildert das geheimnisvolle Leben und Weben der Nacht, die mannigfachen zarten Stimmchen und weichen Töne, die das lauschende Ohr vernimmt, das selige Schwärmen der Natur, von dem auch das Menschenherz mitergriffen wird. Die musikalische Wiedergabe dieser Schilderungen fällt hauptsächlich dem Orchester zu während die Singstimmen gewissermaßen den realen Grund für die geheimnisvolle und zarte Umgebung bilden. Das wichtigste Motiv (zunächst in der Singstimme, später auch im Orchester) lautet:



b) Aus der Ferne

Der Gesang zweier liebender, sich in Sehnsucht verzehrender Herzen. Unter dem Wehen der gütigen Morgenwinde, die „ein Wort der Liebe hin und wieder tragen“, teilen die Liebenden die verschiedenen Äußerungen ihrer Sehnsucht einander mit. Ein in den Singstimmen öfter wiederkehrendes Hauptmotiv lautet:



Weht, o we-het, lie-be Mor-gen-win-de.

Von weiteren, im Orchester hervortretenden Motiven seien noch genannt:



Rudolf Werner

NACH SONNENUNTERGANG AN DER SEE

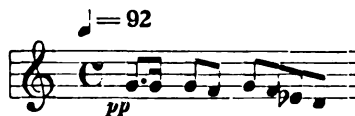
SYMPHONISCHES GEDICHT, ANGEREGT DURCH EIN GLEICHNAMIGES
GEDICHT VON FREDERIK VAN EEDEN UND EINE ERZÄHLUNG VON
ANDERSEN (ANNELISE) FÜR GROSSES ORCHESTER KOMPONIERT
von Otto Lies

Instrumentation: 2 kleine, 3 große Flöten, 3 Oboen, 1 Altoboe, 3 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 3 Fagotte, 1 Kontrafagott, 8 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Tuba, Pauken, große Trommel, Becken, Tamtam, Xylophon, Glocken, Celesta, Harfen, Streicher.

„Nach Sonnenuntergang an der See“ handelt vom Tragisch-Großartigen, von unbekannten Schrecken, von der dem Sterblichen unerträglichen fahlen Unendlichkeit des Meeres: vom großen Sonnengrabe. (Siehe das gleichnamige Gedicht von Dr. Frederik van Eeden.) Ich erinnerte mich angesichts dieser Szenerie einer Erzählung von Andersen (siehe Andersens Annelise) und sah an diesem schrecklichen Meere entlang die Mutter nach Sonnenuntergang gehen, die Mutter, die den eigenen Sohn nicht geliebt hatte, den Sohn, den das Meer erbarmungsvoll aufgenommen hat. Ich sah, wie das Meer mit seinem schrecklichen mystischen Zauber das verhärtete Gemüt der Mutter zu plötzlicher Erkenntnis erweichte. Ich hörte im Finstern den Trauerzug der Wassergeister, wie sie mit der Leiche des ungeliebten Sohnes vorbeizogen, klagend, anklagend und der Bußfertigen Trost und Erlösung verheißend.

Die hier folgenden Motive können in der geforderten Kürze und Einstimmigkeit keinen Begriff der Komposition und ihres Aufbaues ermöglichen. Sie mögen also nur für das spätere Hören als Grundmaterial im Gedächtnisse haften bleiben.

Requiem der See (gleich einem Wiegentotenliede)



Lied der Nacht



Todesmotiv



Otto Lies

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wie in den früheren Tonkünstlerfestheften der „Musik“ veröffentlichen wir auch diesmal die Porträts des Festdirigenten und der mit Werken vertretenen schaffenden Künstler. Es sind dies: Fritz Binder; Joseph Haas, Paul Juon, Paul Scheinpflug; Alfred Schattmann, Richard Mors, Rudolf Werner, Willy Renner; Otto Lies, Heinrich Sthamer, Heinrich G. Noren, Ernst Boehe; Jan Ingenhoven, Walther Bransen, Julius Weismann, Joseph Marx; Rudi Stephan, Gisella Selden, Adolph P. Boehm, Erwin Lendvai.

DIE SOZIALE LAGE DER MUSIKER

EIN UNBEKANNTER AUFSATZ FRANZ LISZTS

VON DR. JULIUS KAPP-BERLIN

Es ist sehr bezeichnend, daß Liszts erste literarische Tat ein Appell an die Öffentlichkeit zugunsten seiner Berufsgenossen, ein mannhaftes, selbstloses Eintreten für die Kunst, vornehmlich die Musik, war. Im Frühjahr 1835 erschienen in der „Gazette musicale“ in Paris sechs Aufsätze unter dem Gesamttitel: „De la situation des artistes“, die größtes Aufsehen erregten und ihrer rücksichtslosen Offenheit wegen dem Autor zahlreiche Angriffe und Anfeindungen eintrugen. Liszt hatte sich darin einmal all das vom Herzen heruntergeschrieben, was sich in vielen Jahren an Groll gegen die hochmütig auf den Künstler herabsehende Gesellschaft, an Unzufriedenheit mit den damaligen musikalischen Zuständen in ihm angesammelt hatte. Schon hier begegnen wir, wie in allen späteren Lisztschen Schriften, seinem stolzen Bekenntnis von dem hohen Evangelium der Kunst. „Wir Künstler glauben so unerschütterlich an die Kunst wie an Gott und Menschheit, die in ihr ein Organ und ihren erhabenen Ausdruck finden. Wir glauben an einen unendlichen Fortschritt, an eine unbeeugte soziale Zukunft der Tonkünstler; wir glauben daran mit aller Kraft der Hoffnung und der Liebe!“ Mutig tritt Liszt daher für die Hebung des Ansehens und der Stellung der Künstler ein, die er zum „Bedientenstande“ herabgewürdigt sieht. Hierfür macht er allerdings zum Teil die Künstler selbst verantwortlich, er sucht sie daher aus ihrer Einseitigkeit und Unbildung aufzurütteln, indem er ihnen zuruft: „Zur Bildung des Künstlers ist vor allem ein Emporwachsen des Menschen nötig“, oder „Mehr als je ist es heutzutage nötig, daß der Künstler auch ein intelligenter Mensch sei und eine Menge Dinge weiß, die außerhalb seines Kunstgebietes liegen. Es genügt nicht mehr, ein guter Alltagsmusiker zu sein, und selbst das wird man nicht mehr, wenn man die angemessene geistige Nahrung vernachlässigt“ . . . „Die als notwendig erkannte sorgsame Erziehung der Künstler würde sie mit den Wissenschaften, mit der Literatur und Geschichte, mit dem Verlauf und Geschick der übrigen Künste vertraut machen, ihnen einen erhabeneren Standpunkt anweisen und einen Ideenkreis erschließen, vor welchem die Kleinlichkeiten der Steckenpferdliebhabereien, sowie die aufeinander platzenden örtlichen und nationalen Rivalitäten von selbst ein Ende fänden.“ — Liszt beschränkte sich aber in seinen Ausführungen nicht darauf, nur die Schäden und Mängel aufzudecken und an den bestehenden Einrichtungen der Konservatorien, Theater, Konzerte und Musikkritik eine harte, aber berechtigte Kritik zu üben, sondern er entwarf auch mit einer erstaunlichen Reife des Urteils und Weitsichtigkeit ein vollständig entwickeltes Reformprogramm, das selbst heute noch nicht wertlos geworden ist. Er nimmt in seiner Arbeit schon viele Gedanken vorweg — und zwar von einem allgemeinen Gesichtspunkte aus —, die Wagner später in seiner Schrift „Kunst und Revolution“ zu einem spezielleren, gewissermaßen egoistischen Zweck wieder aufgreift. Sein Hauptpostulat lautet:

„So fordern wir alle Musiker, alle diejenigen, die ein weites und tiefes Kunstgefühl besitzen, auf: ein Band der Gemeinschaft, der Verbrüderung, ein heiliges Band zu knüpfen, einen allgemeinen Weltverband zu begründen, dessen Aufgabe darin bestehe:

1. die emporstrebende Bewegung und die unbeschränkte Entwicklung der Musik hervorzurufen, zu ermutigen und zu betätigen;
2. die Stellung der Künstler zu heben und zu adeln durch Abschaffung der Mißbräuche und Ungerechtigkeiten, denen sie ausgesetzt sind, und die notwendigen Maßregeln im Interesse ihrer Würde zu treffen.“

Es wird dann (unter anderen, speziell für Frankreich gültigen Forderungen) verlangt:

- a) die Gründung einer alle fünf Jahre abzuhaltenden Versammlung für religiöse, dramatische und symphonische Musik, durch welche die bestbefundenen Werke dieser drei Gattungen aufgeführt werden;
- b) die Einführung des Musikunterrichts in die Volksschulen;
- c) wohlfeile Ausgaben der bedeutendsten Werke alter und neuer Komponisten.

An eine Verwirklichung der Lisztschen Pläne in damaliger Zeit war natürlich nicht zu denken; er war seiner Zeit weit vorausgeeilt. Erst der auch unter Liszts Auspizien begründete „Allgemeine Deutsche Musikverein“ hat 1859 einen Teil dieser aus dem Jahre 1835 stammenden Forderungen eingelöst!

Liszts Pariser Kollegen hatten für sein Streben wenig Verständnis und suchten hinter seinen Anklagen allerhand persönliche kleinliche Motive. Auch öffentlich ließen sich zahlreiche gegnerische Stimmen vernehmen. Gegen diese hatte Liszt schon im vierten seiner Künstler-Artikel sich zu Wehr gesetzt. Aber auch später wollten sie nicht verstummen. Selbst in der „Gazette musicale“ ließ sich (Oktober 1835) ein Germanus Lepic in einer längeren Erwiderung vernehmen. Gegen diesen wandte sich Liszt in No. 46 (vom 15. November 1835) mit einem Nachtrag zu seinen Künstler-Artikeln unter der Überschrift: „Encore quelques mots sur la subalternité des musiciens“. Dieser Aufsatz ist später in Vergessenheit geraten und blieb auch seltsamerweise bei Herausgabe von Liszts Gesammelten Schriften unbeachtet. Aus dem mir vorliegenden Original der „Gazette musicale“ ins Deutsche übertragen, lautet er:

Nachdem ich für meine Person aus den trefflichen Ratschlägen des Herrn Germanus Lepic möglichst Nutzen gezogen habe, ist es mir hoffentlich gestattet, zugleich mit meinem aufrichtigen Dank für seinen Beistand bei Erörterung des delikaten und wenig erfreulichen Themas: Die Erziehung der Musiker das früher Gesagte noch durch einige Worte der Rechtfertigung zu ergänzen.

Die fünf oder sechs Artikel über die soziale Lage der Künstler, auf die Germanus Bezug nimmt, und mit deren Intentionen er, wie ich mit Freuden sehe, so verschieden auch seine Gesichtspunkte von den meinigen sind, völlig übereinstimmt, standen leider gänzlich isoliert und hatten noch dazu das Pech, nur bruchstückweise und in langen Zwischenräumen zu erscheinen. Einige davon wurden mir außerdem von unserem unermüdlich tätigen Chefredakteur sozusagen aus den Händen gerissen, ehe ich noch Zeit gehabt hätte, sie nochmals durchzulesen und die erforderlichen Korrekturen und Kürzungen vorzunehmen. Außerdem haben sich beim Abdruck ungezählte Druckfehler eingeschlichen. Doch trotz diesen äußerlichen Unzulänglichkeiten und stofflichen Mängeln schienen mir die Einwände rückhaltlos widerlegt und genügend erörtert zu sein, und ich hielt es offen gestanden für überflüssig, nochmals in anderer Form die gleichen Ideen darzulegen. Dazu zwingt mich nun Germanus Lepic, da ich mich natürlich hüten werde, ihn mit der Sorte handwerksmäßiger impotenter Schmierfinken zusammenzuwerfen, denen gegenüber ich mich der großen Dummheit schuldig gemacht habe, sie mit Namen zu nennen und zu bekämpfen, zumal er, wohl ohne es zu ahnen, alle oder wenigstens einen Teil der

zweifelloos triftigen Gegenbeweise zur Sprache bringt, deren ich mich bei Gelegenheit so mancher mündlichen Polemik stets siegreich erwehrt habe.

Doch da der Fehdehandschuh einmal hingeworfen ist, und zwar in durchaus ritterlicher, ich würde, wenn ich die Ehre hätte, meinen Gegner persönlich zu kennen, sogar sagen brüderlicher Weise, so betreten wir noch einmal den Kampfplatz. Also sehen wir scharf zu und prüfen wir!

Zunächst leugnet Germanus glatt, daß der Musiker eine untergeordnete soziale Stellung einnehme. „Diese untergeordnete Stellung“, sagte er, „existiert nur in bezug auf den einzelnen Menschen, aber nicht in bezug auf den Stand als solchen.“ Er gibt also zu, daß sie in bezug auf einzelne existiert! — es bleibt daher nur zu erforschen, ob diese die Mehrzahl oder Minderzahl der Berufsgenossen ausmachen. — Diese Frage nach Zahlen von seiten meines verehrten Mitstreiters, der, wie er sagt, die Gepflogenheit besitzt, mathematisch genau zu verfahren, indem er, von bekannten Resultaten ausgehend, zu neuen vordringt, wird sich leicht lösen lassen.

Ich muß übrigens bemerken, daß es mir gar nicht eingefallen ist, jemals unter irgendeiner Form gegen die Gesellschaft den Vorwurf zu erheben, daß sie die Künstlerkaste in einer untergeordneten Stellung zu halten versuche. Weit entfernt davon, habe ich sogar bei allen passenden Gelegenheiten niemals versäumt, kurz und bündig als offenkundige Wahrheit hinzustellen: Es ist unmöglich, die gegenwärtige soziale Lage der Musiker gerecht zu beurteilen, ohne deren Hauptmerkmale — und unter diesen stellte ich die untergeordnete Stellung in die erste Reihe — nach zwei Richtungen hin zu erforschen: Ursache und Wirkung, Beweggründe und Konsequenzen, Ergebnisse, die eine notwendige Folge des Vorhergegangenen sind, und deren Rückwirkung auf die Gesellschaft. Germanus beklagt so beredt und berechtigt die mangelhafte Erziehung und Bildung bei „gut der Hälfte“ von uns Musikern — sagen wir genauer: bei zwei Drittel oder noch richtiger bei drei Viertel —, daß er sicher versteht, wie sonderbar es zugehen müßte, wenn Leute, die auf literarischem Gebiet nur an Paul de Kock's sämtlichen Werken ihren Hunger stillen, und denen ein halbes Dutzend Artikel aus Voltaire's philosophischem Dictionär als Glaubensbekenntnis dient, würdevoll irgendein öffentliches Amt bekleiden dürften.

Also fragen wir nun: Ist es die Mehrzahl oder eine Minderzahl der Musiker, die sich in einer solchen Lage befindet? . . .

„Und zu welcher Zeit, bei Gott!“ ruft Germanus aus, „ist die Kunst in der Person ihrer Repräsentanten mehr geehrt worden, als heutzutage? Die Kunst ist doch gegenwärtig auf Erden die einzige Kraft, an der nicht gerüttelt, die einzige Macht, deren Rechtmäßigkeit nicht angezweifelt, die einzige Gottheit, die nicht gelästert wird, sogar nicht einmal von den Ungläubigen! Dem Götzenbild, Vorteil, dem die breite Masse Altäre errichtet, wird im Leben eines jeden nur eine längere oder kürzere Zeit

hindurch geopfert, aber keiner denkt daran, eine wahrhaftige Gottheit daraus zu machen. Man bedient sich im Grunde desselben nur als Mittel. Anders und positiv ausgedrückt: der Börsenmensch, der einzig darauf aus ist, Millionen zu gewinnen, stürzt sich nur in diesen eklen Sumpf, um den Rest seiner Tage genießen zu können, um in Frieden und ohne Anstrengung die Genüsse zu kosten, die ihm die Künste, deren Wert er zu schätzen weiß, in Aussicht stellen . . .“

Ich bin diesen Betrachtungen gegenüber, die, offen gesagt, lauter Trugschlüsse sind, sehr loyal gewesen. Es würde natürlich absurd und dumm sein, heutzutage die auffallende Entwicklung der Musik und von allem, was damit zusammenhängt, in Zweifel zu ziehen. Man hat daher gar keinen Grund, stolz darauf zu sein, daß man die mannigfachen Verbesserungen in der Lage der Künstler, die glänzende Stellung, die mehrere von ihnen sich erzwungen haben, einen gewissen Anfangsgrad von Gleichberechtigung, der sich unmerklich zwischen der Geburts-, Geld- und Geistesaristokratie herausbildet, erkannt und beachtet hat. Allein auch ich glaube eine sehr deutliche Sprache geführt zu haben, als ich hinwies auf die zahllosen Hindernisse, die der Karriere eines Musikers im Wege stehen, auf die bedauerlichen Mängel in unseren Musikanstalten, auf die Knauserei der Regierung und auf den geradezu traurigen Zustand des Kritik- und Unterrichtswesens.

Indem Germanus Lepic schleunigst „die dumpfen Regionen, in denen der Hochmut der Reichen zusammen mit deren gewöhnlich damit verbundenen Ignoranz am häufigsten das fein entwickelte Empfindungsvermögen der Künstler verletzt“, verläßt, fragt er sich, welche Beweise er gar finden könnte, wenn er auf der sozialen Stufenleiter alle Grade von Intelligenz durchlief bis hinauf zu dem, wo die Liebe zur Kunst in gleichem Maße die Künstler wie die Dilettanten, mit denen sie ein geradezu geschwisterliches Band verknüpft, umfaßt. Ich bedaure lebhaft, daß mein Gegner es unterlassen hat, diese Beweise aufzusuchen, indem er diesen Weg einschlug. Es hätte uns sehr interessieren müssen, ihn sprechen zu hören über den Briefwechsel Goethes mit Zelter, den intimen Verkehr Rossini's mit Aguado, die wohlwollenden Beziehungen zwischen General Lafayette und Madame Malibran. Er hätte auch aus der Zahl von Kunstfreunden, die ein geschwisterliches Band mit den Künstlern verknüpft, Namen anführen können, wie: Meyerbeer, Onslow, Mendelssohn, Hiller, Thalberg, die Gräfinnen Rossi und Spaar. Indes diese Beweise hätten leider alle einen Fehler besessen, daß sie eine Sache zu belegen suchen, die gar nicht bestritten wird, die also gar nicht in Frage kommt; und trotzdem wären sie noch berechtigter und gehaltvoller gewesen, als der, mit dem mich Germanus, indem er unvermittelt auf das persönliche Gebiet überspringt, unerbittlich angreift, indem er mir zuruft: „Sie wurden von der Welt im Übermaß gefeiert und verhätschelt, Sie haben daher gar keinen Grund, sich zu beklagen!“

Gewiß, es wäre sehr undankbar von mir, das schmeichelhafte Wohlwollen, mit dem man mich überschüttete, nicht anzuerkennen. Da mich indes mein ehrenwerter Kollege so direkt interpelliert, so will ich nicht verhehlen, daß ich, sowohl in öffentlichen oder Privatkonzerten wie in Gesellschaften, zu denen ich, obgleich ich nur ein Künstler bin, ungewöhnlich oft hinzugezogen wurde, gar häufig schmerzlichst meine Einsamkeit und die untergeordnete Stellung des Musikers habe fühlen müssen. Wenn ich das fatale Schweigen bemerkte, das auf den Vortrag der schönsten Werke eines Beethoven, Mozart oder Schubert folgte, und dagegen die lärmende Begeisterung gewahr wurde, die elende Bagatellen hervorriefen, war ich der Verzweiflung nahe. Ein tiefes Seufzen wiederum entrang sich meiner Brust, wenn ich in meiner Umgebung herrlich geschmückte Damen und Gecken um die Wette in knapp fünf Minuten die schwierigsten Fragen der Ästhetik entscheiden hörte, wobei sie hervorragende Verdienste herabsetzten und schamlos kritisierten, während sie wertlose in den Himmel hoben. Wie oft nach solch lebhaften Diskussionen mußte ich mich allen Ernstes fragen, ob der Künstler wirklich noch irgend etwas anderes sei, als eine angenehme Kurzweil, ein Renommierstück im Salon? Ob er wirklich beanspruchen dürfe, daß seine Stimme kräftigen Widerhall und eine tiefere Regung in den Herzen seiner gleichgültigen Zuhörer hervorrufe, oder ob die ganze Sensation, die er machen könne, sich darauf beschränke, sinnliches Vergnügen hervorzurufen und von mehr oder weniger Sachverständigen gewisse Kunststückchen bewundern zu lassen? Ob schließlich die Kunst, nicht, wie ich einst träumte, die Vereinigung des Wahren und Schönen sei, sondern lediglich eine schmackhafte und würzige Speise, nach der die mit Glücksgütern Gesegneten glerig schnappen? . . . und ein bitterer Zweifel bemächtigte sich meiner! . . .

„Man weiß,“ sagt Lepic, „was die Musiker in alter Zeit waren: fidele Kumpane, die, wie man sagt, den Teufel im Leibe hatten und große Säufer vor dem Herrn waren. Man erinnere sich, daß man fast dasselbe von den Poeten erzählt. Diese beiden Menschenklassen waren fast im gleichen Grade dazu verdammt, Gesellschaften und Gastmähler reicher vornehmer Leute zu amüsieren. Wer aber beklagt sich heutzutage wegen der untergeordneten Stellung der Poeten? Haben die Musiker etwa mehr Grund zu dieser Klage?“ Mein Gegner glaubt dies nicht; glaubt er aber in der Tat an eine genaue Parallele in der sozialen Lage der Poeten und Musiker? Ist die Überlegenheit in dem Erziehungsgang der ersteren nicht offenkundig? Und was diesen anbelangt, befähigt er nicht, wenn Talent oder Genie dazu kommt, unbedingt zum stärksten Können, zur moralischen Kraft? . . . Nimmt nicht überdies in der gegenwärtigen Gesellschaft die Poesie eine ganz andere Stellung ein als die Musik? . . .

Populär und politisch in den Chansons von Béranger, revolutionär in

den Jamben, religiös und weltenfern bei Lamartine, ungeheuer und allmächtig bei Victor Hugo löst die Poesie heutzutage alle Probleme, erörtert alle Fragen, peitscht alle Leidenschaften auf, befiehlt und verteidigt alles, kurz beherrscht und regiert die Dinge und Menschen. Während in allen Gymnasien und Schulen ihre Meisterwerke übersetzt, ausgelegt und analysiert werden, ihre Geschichte ebenso wie die Wissenschaften und toten Sprachen gelehrt und studiert wird, hat die Musik, diese Wissenschaft aller Wissenschaften, diese ewig lebendige Sprache, mit Ach und Krach der Regierung die Mittel für eine Art Verpflegungs- sozusagen Konservierungsanstalt abgerungen. In derselben Zeit, wo alle größeren Städte der Departements, Lyon, Rouen, Marseille, selbst St. Malo nach dem Vorbilde der Hauptstadt, Zeitschriften, periodische Organe ins Leben rufen, in denen Poesie und literarische Kritik einen weiten Raum einnehmen können, ist die „Gazette musicale“ jetzt in Frankreich das einzige Blatt, in dem ernsthaft von Musik gesprochen werden kann. Sind wir daher — selbst ohne der Reihe nach die bereits anderwärts erörterten Punkte und Gründe nochmals zusammenzufassen — nicht berechtigt zu der Behauptung, daß die Lage der Poeten und Musiker keineswegs identisch ist? Und daß, um uns eines Ausdrucks von Germanus zu bedienen, das Verhältnis der Musiker zu den Poeten das der „später zur Welt Gekommenen zum Erstgeborenen“ ist?

Zweifellos hat die Poesie ihre letzte Ausdrucksmöglichkeit noch nicht erreicht, sie durchdringt und umschließt noch nicht wie die Religion das ganze soziale Weltgebäude. Aber vielleicht — wir jedenfalls glauben es fest — werden sich Musik und Poesie immer enger vereinen, um gemeinsam das gewaltige Erbe anzutreten, das ihnen vom Schicksal zugeteilt ist.

Daher muß, wenn ich mich nicht täusche, das Problem, von dem Lepic nur eine Seite flüchtig gestreift, jetzt folgendermaßen formuliert werden: Da die untergeordnete wie die herrschende Stellung sich nach zwei Richtungen erstreckt, der politischen wie der religiösen, bleibt zu bestimmen: Welches ist der Einfluß, die Wirkung und die Macht der Kunst und Künstler nach den beiden Richtungen hin? Und weiter, wenn Germanus, wozu er ja entschlossen ist, sich die Mühe nehmen will, auf dem Wege der Induktion zu dem nächsten Problem vorzurücken: Worin müssen auf Grund obiger Ausführungen die Steigerung ihres Einflusses, die Erweiterung ihrer Wirkung und die Abänderung und Neugestaltung ihrer Macht bestehen? — Ich zweifle keineswegs, daß seine Schlüsse vollkommen mit denen, die ich bereits gezogen, übereinstimmen, und daß wir uns begegnen werden in der gemeinsamen Hoffnung auf eine Zukunft, die so verführerisch lockt, da sie eine das Wohl der Menschheit fördernde Vervollkommenung verheißt, an die er zu Unrecht nicht glauben will.

BUSONI'S „BRAUTWAHL“ IN IHREM STILISTISCHEN VERHÄLTNIS ZUR MODERNEN OPERNPRODUKTION

VON DR. RUDOLF CAHN-SPEYER-CHARLOTTENBURG

Wer Gelegenheit hatte, der Uraufführung von Busoni's „Brautwahl“ in Hamburg¹⁾ beizuwohnen, dem bot sich außer der Vorstellung selbst noch ein anderes interessantes Schauspiel dar: das Publikum. Es zeigte alle Symptome vollkommener Ratlosigkeit, und in der Tat hatte ihm Busoni die größte Verlegenheit bereitet, die ein Künstler einem Publikum bereiten kann: er hatte ihm ein Werk vorgeführt, das sich in keine der bestehenden bekannten Kategorien einordnen läßt. Es ist gewiß richtig, daß jedes neue Werk eines bedeutenden, ja auch nur einigermaßen talentvollen Künstlers irgendwelche neuartige Züge an sich zu haben pflegt, und so kann man immer bei der Premiere eines solchen Werkes in größerem oder geringerem Umfange analoge Beobachtungen anstellen; aber die Oper Busoni's besitzt eine Originalität besonders weitgehender Art, sozusagen eine Originalität in Reinkultur, und ist darum besonders geeignet, als Ausgangspunkt für eine Erörterung der Art und Weise zu dienen, in der das moderne Publikum einem neuartigen Werke gegenübertritt.

Es gibt eine Originalität der Erfindung und eine Originalität des Stils; erstere pflegt dem Verständnis keine besonderen Schwierigkeiten zu bereiten, und darum will ich diese Qualität von Busonis Werk hier unerörtert lassen; worin zeigt sich aber in der „Brautwahl“ die stilistische Originalität?

Betrachten wir zunächst den Text. Auf den ersten Blick könnte man meinen, er sei ein Seitenstück zu „Hoffmanns Erzählungen“, die ja auch eine Verarbeitung Hoffmannscher Motive für die Bühne enthalten. Bei näherem Zusehen zeigt sich indessen sofort ein fundamentaler Unterschied: „Hoffmanns Erzählungen“ geben sich schon durch das Vor- und Nachspiel als die Wiedergabe von Erlebnissen des phantastischen Hoffmann zu erkennen; jedermann bringt unwillkürlich mit dem, lebhaftig auf der Bühne erscheinenden Hoffmann die Vorstellung in Zusammenhang, daß nun — wie man es von seinen Erzählungen her gewohnt ist — der normale gesunde Menschenverstand auszuschalten sei, und ist auf jedwedes Wunderbare vorbereitet; man weiß, daß man es mit einer „mystischen Oper“ zu tun hat, in der überhaupt keine normalen Verhältnisse vorkommen, so daß man gar nicht in die Lage versetzt wird, irgendeinen Vorgang als relativ unwahrscheinlich oder absonderlich zu empfinden, da das ganze Milieu unwahrscheinlich und absonderlich ist.

¹⁾ Da das vorliegende Heft keine Unterabteilungen enthält, kommt das Referat über die Hamburger Uraufführung erst im nächsten Heft zum Abdruck. Red.

Ganz anders die „Brautwahl“. Eine Verbindung mit Hoffmann wird nur durch den Theaterzettel — also so gut wie gar nicht — hergestellt. Man hat sich demnach lediglich an das Stück selbst zu halten. Dieses fängt denn ganz harmlos als musikalisches Lustspiel an, wie es deren so viele gibt. Vorerst braucht sich niemand den Kopf zu zerbrechen. Da erscheint auf einmal Leonhard mit den äußeren Anzeichen eines übernatürlichen Wesens. Wie paßt er in dieses Milieu? Und nun folgt ein übernatürlicher Vorgang auf den anderen: das Erscheinen der Braut, der Zauberspuk im Keller mit Manasse usw. Also, sagt man sich, eine „Märchen- und Zauberoper“. Und doch wieder nicht. Die Zauberoper verlegt von jeher die Quelle der vorkommenden übernatürlichen Ereignisse in ein außerhalb der realen Welt gelegenes Milieu, das dem Zuschauer sichtbar vorgeführt wird, so daß auch die, in das tägliche Leben hineinspielenden wunderbaren Vorgänge mit einer, für den Augenblick als wirklich vorhanden gedachten transzendentalen Welt verknüpft und auf diese Weise begriffen werden können; ebenso verfährt die, durch die Romantiker zur Entwicklung gebrachte Märchen- und Sagenoper, oder sie bezieht sich auf eine jedermann geläufige Sage, durch deren Kenntnis sich die Auffassung der eintretenden wunderbaren Vorgänge vermittelt der Assoziation von selbst ergibt. Wir sehen auf der Bühne das Elfenreich Oberons und verstehen ohne weiteres die Wirkungen des Zauberkornes; wir sehen das Reich der Königin der Geister, und wundern uns nicht mehr über Hans Heilings Zauberbuch; wir sehen in Richard Wagners „Feen“ die Zauberkraft der Feenkönigin und finden die Verwandlung Adas ganz natürlich.

In der „Brautwahl“ fehlt ein solches Milieu. Für die Fälle aber, in denen uns die wunderbaren Ereignisse nicht als natürlicher Ausfluß einer, für den Augenblick als wirklich anerkannten übernatürlichen Welt erscheinen können, haben wir in unserem Vorrat noch eine Etikette übrig: das Wunder. Doch auch das Wunder vermögen wir im Kunstwerk, zum Unterschied vom dogmatischen Wunder, nur als Wirkung einer irgendwie bestimmten, wenn auch von der wirklichen Erfahrung sich noch so weit entfernenden kausalen Kette zu denken, in dem Sinne, in dem Richard Wagner vom Wunderbaren sagt¹⁾: „Hier wird in dichterischer Fiction die ungeheure Kette des Zusammenhanges verschiedenartigster Erscheinungen zum leicht überschaulichen Bande weniger Glieder verdichtet, diesen wenigen Gliedern aber die Macht und Kraft der ganzen Kette beigelegt: und diese Macht ist das Wunder in der Kunst.“

Wir sehen ohne weiteres, daß die übernatürlichen Vorgänge in der „Brautwahl“ nicht unter diesen Begriff fallen. Bleibt also nur noch das Rezept: „Was man nicht sonst verstehen kann, das sieht man als symbolisch

¹⁾ Richard Wagner, Nachgelassene Schriften und Dichtungen. S. 145.

an.“ Wir haben ja symbolische Opern genug; warum sollte diese nicht dazu gehören? In der Tat sieht es auf den ersten Blick aus, als könnte man Leonhard als den Vertreter des guten, Manasse als den des bösen Prinzips betrachten. Bei Leonhard würde man auch so ziemlich damit durchkommen; bei Manasse geht es aber nicht. Wohl haben wir ihn als die Verkörperung des unsterblich weiterlebenden verbrecherischen Münzjuden Lippold, und diesen als eine Art Ahasver zu verstehen; aber er tut eigentlich nichts Böses in dem Stücke selbst. Er unterstützt die Werbung seines Neffen um Albertine, und darauf beschränkt sich sein wirkliches Eingreifen in die Handlung. Man könnte allenfalls Leonhard als den Vertreter einer idealen Lebensanschauung gegenüber der egoistischen Manasses auffassen; aber wenn die beiden wirklich in diesem Sinne gedacht wären, müßten sie die nach außen projizierte Erscheinung eines seelischen Konfliktes zwischen diesen beiden Anschauungen bilden, und ein solcher kommt in dem Stücke nicht vor. Also ist es auch mit dem Symbolismus nichts. Vielmehr sind diese übernatürlichen Gestalten ganz einfach in eine sehr prosaische und alltägliche Welt hineingestellt, und das einzige, was wir damit tun können, ist, sie auf uns wirken zu lassen, ohne viel zu fragen, was sie „bedeuten“ sollen.

Hierin liegt meines Erachtens das wesentlich Neue, allerdings auch Kühne und Gefährliche von Busoni's Textbuch: daß es einfach phänomenologisch betrachtet werden will, ohne den Verstand zu seiner Deutung heranzuziehen und ohne eine Moral oder eine Lehre veranschaulichen zu wollen, wie dies sonst selbst die phantastischen Produkte der Zauberposse versucht haben. Ich möchte es nicht unternehmen, Busoni's Versuch ästhetisch zu werten; eine solche Wertung ist auf theoretischem Wege undurchführbar, und von dieser, wie von jeder Kunstrichtung kann man nur sagen: an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen, wobei allerdings nicht vergessen werden darf, daß mit diesem künstlerischen Prinzip, wie mit jedem anderen, auch Mißbrauch getrieben werden kann. Aber auf eines möchte ich hinweisen: unserem Publikum ist im allgemeinen die Fähigkeit oder der Mut (was in der Wirkung auf dasselbe hinausläuft) abhanden gekommen, sich ohne Nachdenken, ohne verstandesmäßige Analyse naiv der Wirkung eines Kunstwerkes hinzugeben und sich mit dem zu begnügen, was Richard Wagner als Gefühlsverständnis bezeichnet. Richard Wagner sagt¹⁾ vom Publikum: „Unter dem Publikum verstehe ich nur die Gesamtheit der Zuschauer, denen ohne spezifisch gebildeten Kunstverstand das vorgeführte Drama zum vollständigen, gänzlich mühelosen Gefühlsverständnis kommen soll, die in ihrer Teilnahme daher nie auf die Verwendung der Kunstmittel, sondern einzig auf . . . das Drama, als vor-

¹⁾ Gesammelte Schriften. III. Aufl. Bd. V, S. 222.

geführte allverständlichte Handlung, gelenkt werden sollen.“ Wir müssen erkennen, daß unser Publikum sich von diesem Ideal weit entfernt hat. Allerdings muß gesagt werden, daß hieran zum großen Teil die Art der künstlerischen Produktion schuld ist, wie sie sich in der letzten Zeit entwickelt hat. Selbst Wagners eigene Werke erfordern zum größten Teil ein verstandesmäßiges Eindringen; erst wenn dieses so weit gediehen ist, daß es dem Zuhörer nicht mehr als eine geistige Arbeit zu Bewußtsein kommt, wird in den meisten Fällen der ungetrübte Genuß möglich. Noch viel weniger gelingt es, sich ohne bewußte Verstandestätigkeit mit symphonischen Dichtungen oder symbolischen Opern abzufinden; ja wir sehen dieses Erfordernis sogar vielfach auf die Werke der dramatischen und der bildenden Kunst ausgedehnt. So ist das Nachdenken über das Kunstwerk für alle Fälle ohne Unterschied das Primäre geworden, wodurch dessen unmittelbare Einwirkung beeinträchtigt, ja vielfach unmöglich gemacht wird. Wenn hiergegen eine Reaktion eintreten sollte, so wäre das nur mit Freuden zu begrüßen. Naturgemäß muß eine solche von den Künstlern, wie in diesem Falle von Busoni, ausgehen, und kann nicht darauf rechnen, gleich ein empfängliches Publikum zu finden; vielmehr muß das Publikum erst durch häufigen Genuß einer einfachen Kost die Fähigkeit wiedergewinnen, sich willig den szenischen Wirkungen hinzugeben, ohne das vorgeführte Werk fortwährend verstandesmäßig zu analysieren und so dessen unmittelbare Wirkung zu stören.

Wenden wir uns nun der musikalischen Behandlung zu, die Busoni seinem Textbuche hat angedeihen lassen. Wir kennen, in mannigfaltiger gegenseitiger Durchdringung, die Nummernoper älterer Observanz und die symphonisch auf dem Leitmotiv aufgebaute Oper. In der „Brautwahl“ finden wir weder das eine noch das andere. Die ganze Oper enthält nur drei geschlossene Nummern: das Lied des Kommissionsrats zum Preise der Zigarre, das Duett von Albertine und Edmund im ersten Akt und das Lied Leonhards vom Münzjuden Lippold; aber diese Stücke entsprechen in ihrer formalen Anlage in keiner Weise den in der älteren Oper angewandten Formen, denn sie gehorchen nicht musikalisch-formalen Gesetzen, sondern nur den Bedürfnissen des Textes. Ebenso wenig ist eine systematische Anwendung des Leitmotivs nachzuweisen. Allerdings macht Busoni von diesem Kunstmittel Gebrauch, aber keineswegs in der systematischen Art, die wir bei den Nachahmern Wagners wahllos und oft sehr äußerlich wiederfinden, sondern mehr in der Art des Erinnerungsmotivs, wie wir es z. B. bei Spontini, Weber und Spohr finden, wenn auch in quantitativ bescheidenerer Anwendung. Bei diesen Komponisten kommen die Erinnerungsmotive im wesentlichen außerhalb der geschlossenen Formen, in rezitativen Stellen vor; bei Wagner gelangen sie, als systematisch verwandte Leitmotive, oft im Sinne symphonischer Themen zu weitausholender Durchführung oder

psychologisch ausdrucksvoller Kombination; Busoni hingegen kennt weder den prinzipiellen Unterschied von Rezitativ und geschlossener Form, da es bei ihm weder das eine noch das andere gibt, noch, mit sehr wenigen Ausnahmen (z. B. das kurze Zwischenspiel vor Leonhards erstem Auftreten), eine symphonische Verarbeitung seines thematischen Materials. Das symphonische Vorspiel zum dritten Bilde des ersten Aktes kommt in diesem Sinne nicht in Betracht, da die dramatische Bedeutung seines thematischen Inhalts erst durch die folgende Szene verständlich wird. Und dennoch hat — das wird wohl kein Zuhörer bestreiten wollen — Busoni's Musik einen natürlichen Fluß, der, trotz der engen Anschmiegung an das Textwort und an den szenischen Vorgang, den Eindruck einer absolut musikalischen Logik erweckt.

Wenn wir nach einem in Worten ausdrückbaren Prinzip suchen, das dieser Art der Komposition zugrunde liegt, so glaube ich es formulieren zu können als einen, dem szenischen Vorgang innewohnenden Parallelismus der dramatischen und der musikalischen Momente, derart, daß die Musik eben nur dasjenige vom Inhalt des jeweiligen szenischen Vorganges auszudrücken braucht, was sich mit musikalischen Mitteln ausdrücken läßt, um gerade dadurch unwillkürlich zugleich auch absolut-musikalischen Gesetzen zu gehorchen. Diese beziehen sich nun allerdings in diesem Falle nicht auf das Formale, sondern auf die logische Verbindung von Moment zu Moment, während die Formgesetze durch den bestimmenden Einfluß des Textes aufgehoben erscheinen. Auf diese Weise ist zwischen Wort und Ton ein enger Kausalzusammenhang hergestellt. Hierin liegt nun das Neuartige in der Musik der „Brautwahl“, da wir gewohnt sind, diesen Zusammenhang entweder in den ohrenfälligen schweren dramatischen Akzenten der veristischen Oper zu finden, die hier durch den Stoff von vornherein ausgeschlossen sind, oder in einer, auch der verstandesmäßigen Analyse zugänglichen Anwendung der Leitmotive. Daß dagegen Busoni einen ganz ungewohnten Weg eingeschlagen hat, mußte natürlicherweise befremden.

Ich bin mir wohl bewußt, daß nichts so schwer ist, wie musikalische Eigentümlichkeiten in Worten wiederzugeben, ja, daß wir hier an der Grenze der Mitteilungsmöglichkeit stehen, da sich die Sprache notwendig mit Begriffen, die Musik hingegen ohne Begriffe äußern muß. Aber so viel glaube ich klagemacht zu haben: daß Busoni's „Brautwahl“ einen Fall bildet, in dem man mit Recht das oft zu Unrecht zitierte Wort anwenden kann: „Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eignen Spur vergessen, sucht davon erst die Regel auf.“

Es ist nur begreiflich, daß das Publikum dieser Aufgabe gegenüber versagte; es ist zu wenig daran gewöhnt, wirklich Neues vorgeführt zu bekommen, als daß es Übung darin haben sollte, es zu erkennen; es ist zu wenig gewöhnt, sich ohne Reflexion naiv der Wirkung eines Werkes hin-

zugeben, als daß es diesem, nur naive Hingabe verlangenden Werke hätte gerecht werden können.

Es ist keineswegs gesagt, daß jedes nach einem konsequent festgehaltenen Prinzip produzierte Werk gut oder gar bedeutend sein müsse; ich will mich darum auch nicht im Sinne einer positiven Wertung über die „Brautwahl“ äußern. Noch stehen wir dem eben veröffentlichten Werke zeitlich zu nahe, noch sind wir zu wenig vertraut mit seinem Stil, so daß es schwer ist, das Individuelle des Werkes vom Prinzipiellen seines Stiles zu trennen; auch bin ich mir der vielfältigen Bedingtheit einer subjektiven Ansicht zu sehr bewußt, als daß ich ein persönliches Urteil aussprechen sollte. Aber ich glaube, objektiv nachgewiesen zu haben, daß wir es in der „Brautwahl“ mit einem entschiedenen Streben nach einem neuen, in sich einheitlichen Stil zu tun haben. Möge ihn unsere Zeit zu weiteren, ebenso ehrlich gewollten und empfundenen Werken gestalten. Nicht gleich läßt sich ein neues künstlerisches Prinzip zu restlos einheitlich durchgearbeiteten Werken kristallisieren; aber von den Künstlern, die nach seiner Verwirklichung streben, und von dem Publikum, das ihre Bestrebungen zu würdigen sucht, gilt das Wort: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“, erlösen vom Tode des Erstarrens in Tradition und Konvention.

„BEETHOVEN“ VON PAUL BEKKER

BESPROCHEN VON DR. ERNST DECSEY-GRAZ

Nun erscheint soeben auch die Volksausgabe dieses bedeutenden Buches, das zum erstenmal den ganzen Beethoven darstellt, Beethoven, wie ihn unsere Zeit empfindet oder von nun an empfinden wird. Wenn ich ein Millionär wäre, würde ich einige Tausend der Volksausgabe aufkaufen und an Musikschulen und musikalische Volksbibliotheken verteilen, weil ich als Musiker wünschen muß, daß Lehrer und Schüler vom Geist dieses Werkes erzogen, daß musikalische Familien in eine grundlegende Anschauung des krönenden Meisters der Instrumentalmusik eingehen möchten.

Der Form nach betrachtet, scheint mir der Wert des Bekkerschen Buches nicht darin zu liegen, daß er eine abweichende Darstellung Beethovens gegeben hat (das wäre vielleicht ein Nüancenwert für Musikkritiker), sondern darin, daß er überhaupt eine zusammenfassende Darstellung gewagt und den Ton getroffen hat, mit dem man von Beethoven sprechen muß. Bekkers Buch ist eine Biographie von Stil. Bekker spricht nicht den tiefsinnreichen Doppelpunkt-Stil der auf dem dampfenden Dreistuhl hockenden modernen Seher: ... Ahnung der Unendlichkeit hinter klingenden Worten ... Andeutung von Bedeutung ... gedankenvolles Brauenaufziehen ... Überlegenheit des Alleswissers, verbunden mit verdrossenem Beethovenmundwinkelziehen. ... Bekker hat auch nicht den vertrockneten Fachdaten-Ton der Urkundenfuchser (es gibt eine Beethovenphilologie, wie es eine Goethephilologie gibt), sondern er spricht als gebildeter Mensch. Als Mensch, dem die Bedeutung Beethovens aufgegangen ist, und der die Kraft hat, diesen Eindruck darzustellen, und der auch den nötigen Respekt vor seinem Gegenstande hat, was sich in einer angemessenen, starken und ehrlichen Sprache ausdrückt. Gewissen Stellen fehlt auch nicht ein gewisser lyrischer Überschwang, ohne den ein Künstlerbuch einmal nicht besteht. Was Eduard Engel mit Recht vom Buchschreiber verlangt, erfüllt Paul Bekker, von einigen Fremdwörtern abgesehen: er hat sein Buch nicht geschrieben, um mit sich selbst zu kokettieren, sondern um einem Gegenstand ehrlich zu dienen, indem er ihn klar macht. Bekker ist auch kein Auffassungsmeier, obwohl er in der Art, Beethoven kritisch aufzufassen, sich wohlthuend von denjenigen unterscheidet, die Klassiker gleich Unfehlbarkeit setzen, die vergöttlichen, wo das ewig Reizvolle das ringende Menschentum ist, der Titan, der zwar den Himmel stürmt, aber die Erde nie verläßt.

Dieser Aufgabe, glaub' ich, war Bekker zugeboren, oder er ist ihr zugewachsen, und wenn es da noch einer zweiten Kraft bedurfte, so war sie sein Verleger. Der Verlag von Schuster & Loeffler hat hier gezeigt, was ein Verlag wert ist, der die Initiative ergreifen kann, der nicht abwartet, bis ihm ein gutes Buch zufliegt, sondern der aus dem Vertrauen zu jungen, noch nicht weltbekannten Schriftstellern heraus gute Bücher gleichsam hervortreibt. Ich erblicke in dieser Großzügigkeit des Verlages nicht Amerikanismus, obwohl die Bilderbegleitung des prunkvollen Buches allein von amerikanischer Freigebigkeit zeugt, sondern meine: der Verleger erfüllte hier eine soziale Aufgabe, die über den geschäftlichen Kalkül hinausgeht, er unterschied Beruf von Erwerb, und indem er aus starkem Berufsbewußtsein handelte, befriedigte er auch die in zweiter Linie stehende Erwerbsabsicht. Bekkers Beethoven ist eines der Bücher, die „gehen“: in acht Wochen war die große Prunkausgabe verkauft, jetzt erscheint die schöne Volksausgabe. So kamen wir zu einem neuen Beethovenbuch, das mehr als die bekannte Lücke ausfüllt: es macht vielmehr durch sein Vorhandensein diese Lücke in ihrer Größe erst bemerkbar. Auch äußerlich. Ein Foliant von der Größe eines kleinen Fensters kündigt schon das Monumentale an. Ein solches Mammut-

werk wird sich nicht mit einem Dutzendkomponisten abgeben, es kann sich nur mit dem Heros beschäftigen. Eine so königliche Ausstattung gibt ein Verleger nur einem Buch, von dem er weiß, daß es länger lebt, als bis zur nächsten Ostermesse. Das Buch gibt auch einen Beethoven fürs Auge. Auf mehr als hundert Blättern ist ein Leben im Bild zusammengetragen worden, der ganze Kulturkreis sichtbar gemacht, Personen und Dinge, von der Geburtsstadt Bonn an bis zu den Nachwirkungen auf unsere Tage (Klinger). Ein so ausgestattetes Werk zeigt schließlich auch an, daß es nicht melodische Phrasen von Vorgängern wiederholt, sondern neue Weisen anstimmt. Und das ist geschehen.

Dem Inhalt nach betrachtet liegt der große Wert dieser Beethovenbibel in ihrem Grundgedanken. Darin nämlich, daß sie die Grundkräfte der Beethovenschen Erscheinung klarzustellen sucht, das eigentlich Beethovensche hervor sucht, das, wodurch sich dieser Künstler eben von allen anderen unterscheidet. Diese Porträtähnlichkeit der Seele gewinnt Bekker durch den Leitsatz: das Emporsteigen vom Stofflich-Sinnlichen zur stoffüberfliegenden Idee ist das Kennzeichen Beethovens, er ist der Künstler der stetig sich verfeinernden Abstraktion. Diese sich aufwärtsschwingende Linie weist Bekker zwanglos, und ohne daß man das Nachweisen merkt, in allen Beethoven-gebieten nach.

Beethovens Klaviertechnik ist bestimmt durch den Bau der Hand Beethovens; er kann von Haus aus kein Spieler der Wiener Galanterie sein: aus der Umgestaltung des Klavierklanges unter seiner Hand folgt die Hinwendung zum Ausdrucksspiel, zur Ideemusik. Nicht das Instrument hatte einen Musiker erzogen, sondern in einsamem Ringen hatte der Spieler sich das Instrument dienstbar gemacht. So wird Beethoven der letzte Virtuose des alten Stils und zugleich der Begründer des neuen. Herrlich sieht man die sich aufwärtsschwingende Linie in dem abgebrauchten Wort vom einsamen Ringer. Beethoven ist einsam unter Freunden, Beethoven bleibt einsam den Frauen gegenüber. Seine Beziehungen zu Frauen sind gesteigerte Freundschaften und „zuletzt steigert sich der Trieb von Mann zu Weib, der Beethoven für seine Kunst nicht zu unmoralisch, wohl aber zu unbedeutend erscheint, zur begeisterten Umarmung des Weltganzen: Seid umschlungen Millionen!“

Die gleiche Linie zeigt sich, wenn man nur den Symphoniker betrachtet. In „Wellingtons Sieg“ macht Beethoven rein stoffliche Programmmusik, derbsinnliche Schlachtenschilderung, die denn auch ihren Modeerfolg hat; in der „Eroica“ ist derselbe Stoff geläutert und vergeistigt, der Freiheitskampf als Grundgedanke seiner Dichtungen, seiner programmlosen Programmsymphonien gewonnen. Es ist der Schritt vom Musiker zum Denker und Dichter. In der „Eroica“ ist der Freiheitskampf erlebt, er ist unmittelbare Gegenwart; in der „Neunten“ haben wir keine erlebende, sondern zurückschauende, überdenkende Symphonik. Ähnlich in der Klaviermusik. Gelegentlich der Besprechung der Diabellivariationen macht Bekker die glückliche Bemerkung, die letzten Werke Beethovens bedienten sich nur mehr der Schriftzeichen der Klaviersprache, das Werk selbst führe zu abstrakten Klangvorstellungen. „Der wirkliche, physisch wahrnehmbare Klang ist eine gemeine Vergröberung der künstlerischen Idee, die hier nur noch dem geistigen Ohr wahrnehmbar wird.“ Diese Bemerkung erhellt überhaupt den ganzen letzten Beethoven, sie macht die letzten Rätsel seines Schaffens klar. Er ist der Vollender der freien Instrumentalsprache, er drückt mit ihr Gedanken aus, die jenseits von den Noten tönen. Auch die drei ersten Sätze der Neunten nähern sich schon dieser letzten Grenze: sie sind das Äußerste, was die Instrumentalmusik zu leisten vermag. Der Schlußsatz, der schon wieder das Wort zu Hilfe nimmt, bedeutet im Beethovenschen Sinn einen Rückfall. Vielleicht wäre es der „Zehnten Symphonie“ geglückt, den neuen Symphonietyp zu schaffen, der sich

der Orchestersprache in ähnlicher Weise bedient hätte, wie die Diabellivariationen sich der Klaviersprache bedienen. Beethoven ist der Adler, der in einsamen Kreisen zur Sonne emporsteigt; er beginnt bei der Praxis der Musikanten und endet bei der Weltfremdheit des Denkers.

In drei Stilen spricht Beethoven seine Ideenwelt aus: im improvisierten Sonaten-Stil (Phantasie-Sonate), im monumentalen Symphonie-Stil und im abstrakten Quartett-Stil. Welches ist aber seine Ideenwelt? Im wesentlichen, antwortet Bekker, der Freiheitsgedanke, und zwar der Freiheitsgedanke in wechselnder Auffassung getreu der sich verfeinernden Tonsprache. Die innere Entwicklung des Dichters und Denkers Beethoven ist gegeben durch diese Entwicklung: von der politisch-kulturellen zur persönlichen, zur religiösen und zuletzt zur ethischen Freiheit. Beethovens Werk ist also die Widerspiegelung der Kantischen, der Schillerschen, kurz der sittlichen Freiheitskämpfe seiner Zeit überhaupt, und damit wird Beethoven aus dem engeren Musikbereich gehoben und als Kämpfer in den großen Kulturkampf der europäischen Menschheit überhaupt eingestellt. Der Gedanke wird nicht jedem überraschend klingen; so empfinden Beethoven viele geschichtliche Betrachter (auch Theobald Ziegler in seinen „Geistigen und sozialen Strömungen“ usw.); aber bei Bekker steht der Satz nicht als Empfindung, als Aphorisma, sondern als Ergebnis und bezeichnet zugleich die Gewalt, die die Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert als geistige Macht, als Lebenswert bekommen hat, dieselbe Instrumentalmusik, die, zu Haydns und Mozarts Zeiten noch Genuß für Magnaten, unter Beethovens Einwirkung zu demokratischen Ansprüchen geworden ist, in der „Neunten“ verbunden mit der Aufforderung zum Mitsingen.

Mit dieser Anschauung Beethovens als des Vollenders der instrumentalen Sprache weicht Bekker denn auch von der landläufigen Auffassung ab, als sei das Finale der „Neunten“ nur die Vorerscheinung zum Gesamtkunstwerk, als habe Beethoven in der Ausdrucksverzweiflung nach dem Wort gegriffen, als sei die „Neunte“ eine Sehnsucht, das Wagnerische Drama aber eine Erfüllung. Beethoven ist selbst eine Erfüllung. Das Drama ist nicht durch die „Neunte“ „vorbereitet“ worden, sondern nimmt dort seinen Ursprung: es ist einer der drei romantischen Ströme (Programm-Musik, Lyrik, Drama), die aus dem Gebirge der klassischen Monumentalschöpfungen Beethovens entspringen. Beethoven ist eine Erscheinung, die berufen war, die reine Musik auf ihren höchsten Gipfel zu führen, zur freien, nicht durch das Wort vergrößerten Instrumentalsprache und hiermit zu ihrem eigenen Selbst, zur Vollendung ihrer Persönlichkeit. Bekker steht hier zum Glück abseits von der üblichen Annahme: „Beethoven — ein Vorgeist Wagners.“ Er hat den Mut der eigenen Meinung, die in diesem Fall den Vorzug hat, uns ein Stück weiter zu bringen. Vielleicht knüpft sich an diese Beethovenbetrachtung auch eine neue ästhetische Betrachtung.

Es ist also ein Verdienst, Beethovens Geist in seiner Reinheit wiederentdeckt zu haben, und nur ein Biograph vermochte es, der mit der schauspielergleichen Begabung versehen war, in die fremde Psychologie einzuschlüpfen. Wie Bekker im Grundgedanken seines Werks den Hauptzug der Beethoven-Psychologie gibt, so gibt er bei der Würdigung der einzelnen Werke eine Fülle von psychologischen Schlag-sätzen, die alle Beethoven von einer bestimmten Seite fassen und erklären. „Es gibt anregende Themen, die hinausdeuten in rätselvollen Fernen, Themen, deren tiefster Zauber in dem liegt, was sie unausgesprochen lassen. Gerade die Beethovensche Musik ist reich an Gedanken dieser Art.“

Oder bei Besprechung der zweisätzigen Sonatenform: „Demonstrative Neuerungs-versuche sind Beethoven fremd. Er läßt einzelne Stücke nur aus, wenn sie wirklich überflüssig sind und kehrt zum vierteiligen Aufbau zurück, sobald der Inhalt der Werke es gestattet.“ Oder: „Die Pathétique ist keine Tragödie, nur das Vorspiel dazu.

Wo Beethoven hier abbricht, läßt er später eine andre c-moll Sonate, die letzte, op. 111 beginnen.“ Zur Beethovenpsychologie gehört auch, was Bekker über Tonartenwahl sagt: C-dur, die Jubeltonart, D-dur, die dionysische Tonart, Es-dur, die heldische Tonart u. dgl. m. Hierher gehört auch die Kritik des „Fidelio“, dessen Ungleichheit ebenso überzeugend nachgewiesen wird, wie dessen Zusammensetzung aus zum Teil älteren Stücken, oder der Vorschlag auf Umstellung der Mittelsätze der „Eroica“: aus Gründen innerer, dichterischer Folgerichtigkeit.

Bekkers Beethoven ist kein Werk zum Durchlesen auf einem Sitz; es ist ein Werk fürs Leben, es begleitet. Mit einer Symphonie ist man nicht fertig, wenn man sie im bequemen Sessel angehört hat, und mit einer Symphonie möchte ich Bekkers Werk vergleichen. Man sagt: Übersichtlichkeit des Stoffes, klare Anordnung, schöne Steigerung und meint damit: die Kunst, die in dem Buch versteckt ist. Es entsteht übrigens zwischen dem Buch und seinem Gegenstand das schönste, was zwischen Buch und Gegenstand entstehen kann: eine Wechselwirkung. Die Biographie führt von neuem zu den Sonaten, Symphonieen, Quartetten und umgekehrt; man kehrt von einem zum andern zurück, vergleichend und urteilend, also tiefer genießend.

Für den Musiker werden die Beethovenbücher, die Bekker voraussetzt, die Werke von Marx, Thayer, Deiters, die Studien von Frimmel, Riemann, Kalischer, kurz die schweren Beethovenliteraturen ihren Wert behalten; der gebildete Deutsche aber, der wissen will, was er Beethoven verdankt, wird zu der Studie der Studien greifen, zu dem zusammenfassenden Werk von Bekker, wie er zu Grimm greift, wenn er über den andern großen Einsamen, über Michelangelo hören will. So wie ihn Bekker sah, wird Beethoven für lange in unsrer Vorstellung weiterleben.

STEINITZERS RICHARD STRAUSS-BIOGRAPHIE

BESPROCHEN VON PROF. DR. ARTHUR SEIDL-DESSAU

„Zur Zivilisation gehört es, negative Kritiken zu schreiben und zu lesen; zur Kultur sollte es gehören, beides zu unterlassen.“

Houst. Stew. Chamberlain

Über Dr. Max Steinitzers, vorigen Herbst im Verlage Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, erschienene „Richard Strauß“-Biographie hat man inzwischen gar Verschiedentliches, Knappes wie prinzipiell Ausführliches, zu lesen und zu hören bekommen — darunter leider auch so mancherlei recht negativ Klingendes, und zwar selbst aus Kreisen, die Buch und Autor eigentlich sympathisch gegenüberstehen müßten. Den letzteren, tadelnden — oder richtiger: mäkelnden, Stimmen kann ich mich nun ganz und gar nicht anschließen, so wenig ich verkennen möchte, wo die natürlichen Grenzen dieser Publikation liegen. Und wer irgendeiner Strauß-Biographie schon näher gestanden hat als Verfasser dieser Zeilen, der mag den ersten Stein ob dieses meines günstigen Urteils über das Buch getrost auf mich erheben! Gerade der jedoch wird hier zuversichtlich auch weiter lesen; denn es wird ihm wohl genau so ergehen, wie mir mit Steinitzer, und wie es jüngst schon Prof. Dr. Oskar Bie aus Anlaß des Paul Bekkerschen „Beethoven“-Buches (in der „Frankfurter Ztg.“) formuliert hat: „Dieser Eindruck ist ein so angenehmer gewesen, daß ich das Kennzeichen eines außerordentlichen Interesses wahrnahm — ich begann mich für die schriftstellerische Technik zu interessieren. Wie selten passiert uns das?“ In der Tat, „wir haben es lange in diesem Gebiete bei uns schlecht gehabt; es wird jetzt besser, es tauchen Musikschriftsteller von Geist und solche von eigenartiger Knorrigkeit auf“ — Bie hätte (außer Adolf Weißmann, Max Steinitzer und Paul Bekker) an jener Stelle nur auch noch einige andere Köpfe und Federn, z. B. den weitaus unterschätzten ausgezeichneten Paul Marsop, nennen können. „Sie finden zwar noch nicht immer ihre rechten Themen . . . doch eben das Niveau ist besser. Und das Niveau hebt seine Leute.“

Also Max Steinitzer gehört zu ihnen: ein guter Musiker und (von einer bestimmten Zeit seines Lebens her) auch erfahrener Kapellmeister- bzw. Theaterpraktiker, zudem ein außerordentlich belesener, geistvoller Literat wie feiner philosophischer Kopf von sarkastischem Witz und satirischer Ader. Wir beide waren (mit Richard Strauß zusammen) Schulgenossen, da wir zu München noch die Gymnasialbank drückten, und er gehörte zu den Hochbegabten, Frühreifen. Schon 1885, in seinem 5. oder 6. Semester, promovierte er zum Dr. phil. und schrieb seinen Namen mit einer ebenso schätzenswerten als zeitgemäßen Untersuchung über „Die psychologischen Wirkungen musikalischer Formen“ ehrenvoll bereits in die Geschichte musikalischer Ästhetik ein. Dann schien er sich der akademischen Karriere widmen und zu Leipzig mit der Studie über die Affekten-Lehre bei Descartes und Spinoza (wenn ich nicht irre — das Buch war allbereits erschienen) forsch habilitieren zu wollen, als er plötzlich vom Wege abbog und aus der Seestadt an der Pleiße spurlos verschwand, um — einem mählich durchsickernden dunklen Gerüchte zufolge — als Chordirektor am neuerrichteten Stadttheater in Halle a. S. ziemlich verborgen sich — die ersten Bühnensporen zu verdienen. Später fand ich ihn auf einer meiner weitausgedehnten Vortragsreisen, neben Krzyanowski an zweiter Stelle, ganz unvermuteter Weise zu Elberfeld-Barmen wieder, wo er mir lebhaft versicherte, daß der geringste Erfolg und selbst kompromißliche

Sieg auf diesem heißen praktischen Boden mit dem frischen Theater-Völkchen ungleich mehr wert sei und Befriedigung in sich trage als alles noch so kluge Spekulieren unter „Akten-Plantagen“ hinter dem Schreibtische. Ich erfuhr weiterhin, daß er sich unweit Salzburg für eine Weile niedergelassen, wo er in Amalie Joachims Privat-Gesangschule als eine Art Kapellmeister, vorschulender Gesangspädagog und Solo-Repetitor assistierte und sich sein reiches, theoretisches wie praktisches Wissen von der Gesangkunst erwarb, das ihn unter seinen Berufskollegen von der Feder heute so sehr auszeichnet, — um ihn dann noch später, als Chorleiter und Theorielehrer usw. in Mühlheim am Rhein wieder auftauchen zu sehen und nach Freiburg i/Br. mit verfolgen zu können. Aus jener Periode erinnere ich mich auch eines zufälligen Zusammentreffens nach langer Zeit wieder einmal mit ihm in unsrer Vaterstadt München, wo wir gemeinsam mit Strauß und Familie (oder aber Reger-Ansorge?) einen Abend in einer „Bar“ verbrachten und fröhliches Wiedersehen feierten; wie er denn mit den „Schaffenden“ der Zeit (auch Mahler, Pfitzner, und selbst Bunge) stets regen Verkehr, gern lebhaften Geistesaustausch gepflogen hat. Und um eben jene Zeit war es dann auch, daß er — auf der Grundlage seiner, zuerst unter dem Pseudonym „Siccus“ erschienenen, ganz köstlichen und überaus originellen „Musikalischen Strafpredigten“, fernerhin auch mit eigenartig kritischen Aufsätzen über Pfitzner in Straßburg und gehaltvollen Essays zur Tonkunst — langsam begann, mehr und mehr nun wieder in die Musikschriftstellerei einzulenken, um schließlich, nach dem geistreichen Geplänkel „Straußiana u. A.“ (Stuttgart 1910, bei Grüninger) sowie der dankenswerten Herausgabe eines „Musikalischen Atlas“ für historische Studien (Ruckmich, Freiburg 1910/11) noch vor Hugo Riemanns bezüglichem Werke, im Herbst vorigen Jahres beim verdienstvollen „Strauß“-Buche, als seiner musikliterarischen Hauptleistung bisher, anzulangen und (etwa gleichzeitig) als ansehnlicher Musik-Kritiker der „Leipziger Neusten Nachrichten“ und mein engerer Kollege in musicis, dortselbst in der sächsischen Universitätsstadt glücklich zu landen . . .

Warum ich das alles hier anführe? Einfach, weil es zur Sache gehört, und weil die Psyche eines wirklich berufenen Kultur-Psychologen und echten Kunstkritikers etwas durchaus Ebenbürtiges — wenn auch nicht immer schon Gleichwertiges — vorstellt derjenigen Künstler-Psyche, welche er zu umschreiben hat, zu bewerten und zu würdigen kommt; etwas Gleichberechtigtes zum mindesten, das man sich — auf allen Seiten — nachgerade schon bequemem muß, ungleich besser als bisher in die Rechnung mit einzustellen. Und wie es sicherlich kein bloßer Zufall ist, daß dieser erste Versuch einer „Strauß“-Biographie aus München kommen sollte, von einem Münchner Schulgenossen und Jugendfreunde des Großen gerade der musikalischen Welt beschert worden ist, von einem ebensolchen hier besprochen und vertreten wird, so auch möge doch immerhin der deutsche Norden (ich will ja nicht sagen: unsere Berliner Herren Kollegen) aufmerksam einmal darauf hören, was diese drei Süddeutschen in concreto zu schaffen, zu sagen und zu deuten haben. Gewiß, „l'art pour l'art“ bedeutet zuletzt vielleicht doch eine ungesunde Hypertrophie im großen Kulturleben; sicherlich auch bleibt es schon ein Abusus und daher direkt vom Übel, mit einem Anatole France etwa sprechen zu wollen: „Messieurs, je vais parler de moi — à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal ou de Goethe; c'est une assez belle occasion.“ Indessen, das Fünkchen Wahrheit in diesem Irrtum ist jedenfalls: Wenn anders auch in dem Biographen, Kritiker und Psychologen eine wirkliche Individualität, eine Potenz lebt, so wird man sich eben daran zu gewöhnen haben, daß Biographierter und Biograph, Künstler und Aesthet, zusammen ein Ganzes ausmachen; daß ein neues Werk, mit anderen Mitteln eine zweite Schöpfung entsteht, die Kunstwelt und das interessierte Publikum nicht nur belehrt, sondern auch beschenkt und bereichert

werden. Produktivität des Könnens und Produktivität des Kennens stehen sich nun einmal „komplementär“, harmonisch ergänzend gegenüber.

Max Steinitzer ist nicht nur eine Individualität — und so ganz und gar nicht „Zeitungsschreiber“, sondern auch gegenüber einem Richard Strauß von solcher eigenständigen Qualität als „Persönlichkeit“, welcher denn der Typ „Struppius“ (in dem sich sehr viel von der zeitgenössischen Kollegenschaft verkörpert zu haben scheint — vgl. „Straußiana u. a.“, S. 163) seinerzeit gar sehr unrecht tat, aburteilend zu sagen: „Es gibt Aner, es gibt Anti-Aner, aber wer so 'was tun kann, ist eben Gar-kaner!“ (Ich meine da viele „Freunde“ herauszuhören.) Überaus treffend und recht anschaulich zudem charakterisiert er sich bzw. seine wider die „Jetztzeit“ ankämpfende Sonderstellung im zeitgenössischen musikalischen Parteigetriebe mit dem Vorworte zu seinen famosen „Straußiana“, wenn er sich da den Fachgenossen wörtlich in persona wie nachstehend vorstellt: „Von den folgenden humoristischen Versuchen haben nur die drei ersten Strauß zum eigentlichen Gegenstand, und doch komme ich in jedem auf ihn zu sprechen, trotzdem ich so wenig Straußianer als irgendein anderer Aner bin. In der liebenden Bewunderung italienischer Musik aufgewachsen und festgeblieben, konnte ich niemals einsehen, warum man deshalb etwas Neuere aus Deutschland, Frankreich oder Rußland weniger lieben und verehren sollte. Zum Parteimenschen kann man weder durch sich selbst noch durch andere gemacht werden, man muß dazu geboren sein. Selbst das heißeste Bemühen meiner Freunde war bei mir ganz umsonst. Es ging halt nicht in meinen Schädel, wie man sich in München ausdrückt. Erstklassige Stützen des Fortschritts haben sich redlich angestrengt, mir klarzumachen, daß man wählen muß zwischen Ausdruck und Form, daß man unmöglich Werke entgegengesetzter ‚Richtung‘ gleichzeitig schön finden kann. Ich habe in meiner Beschränktheit nicht einmal den Parallelismus der Gegensatzpaare: neu und alt, Ausdruck und Form verstanden, habe weder jenes Müssen, noch dieses Nichtkönnen in mir gefühlt, und deshalb von seiten lieber und verehrter Menschen manches empfunden, über dessen Bitterkeit mich nur ein stilles Gebet zu jener Göttin hinwegbrachte, die mir ihren Blick voll ernster Schönheit ebenso beglückend aus einem englischen Madrigal des 16. Jahrhunderts oder einer Fuge Bachs als aus einer Arie der Afrikanerin und aus irgendeiner herrlichen Elektra-Szene zeigt. Auch die ‚Wagnerei‘, als die Versuchung, musikalisch exklusiv zu fühlen, habe ich bei aller Begeisterung niemals mitmachen können.“ (Vgl. auch des Autors lesenswerte motivierte Selbst-Anzeige seiner größeren „Strauß-Biographie“: „Neue Zeitschrift für Musik“, Jahrg. 1911.) . . . Kein Zweifel, das ist nicht die biographische Art eines Chamberlain — ja nicht einmal die Heldenverehrung eines Paul Bekker; geistig, persönlich und schriftstellerisch weder Glasenapps selbstverleugnende Hingabe an das Objekt, noch einer Lina Ramann idealer Enthusiasmus für den erwähnten Stoff: es ist eine wesentlich andere, ganz neue, vielleicht hin und wieder etwas doktrinaire Nüance, wenn auch beileibe nicht nüchterne, kritisch-historische Note. Von vornherein aber erscheint er seinem Vorwurfe um so kongenialer, als auch er, der „Spaßvogel“, so recht eigentlich niemals ernst, lange nicht für voll genommen wurde; ganz merkwürdigerweise teilt er seines Helden Geschick in der besonderen Art, daß man hinter all solcher „Toleranz“ keinerlei „Charakter“ entdecken, gar niemals an das sittliche Ideal und die künstlerische Zielstrebigkeit bei diesem leicht-parodistischen Humoristen glauben wollte: um sich jetzt eben nur sehr schwer, und eigentlich leider gar nicht so recht, in die befremdlich neue Sachlage hineinfinden zu können, daß es sich um einen „Selber-Aner“ von Pflicht und Geschmack, Wissen und Gewissen dennoch handelt.

Nur um so bewundernswerter also, bei derart eigentümlich gelagerten, mir wahrlich nicht unbekannt gebliebenen, Voraussetzungen, die uns aber nicht im ge-

ringsten beirren dürfen, Steinitzers allseitig konsequente, wahrhaft „liberale“ (d. h. freigesinnte) Toleranz auch in solchem absonderlich-aparten Falle; und wie sich nun diese seine weitgehend große, starke und tiefe „Objektivität“ ohne alles leicht-bequeme Parteigängertum, von höherer Warte gerechter Gesinnung und liebender Freundschaft aus, dem bedeutenden Gegenstande gegenüber just ganz hervorragend bewährt. Man vergönne mir die hohe Freude, dies gerade hier auszusprechen; erachte ich es doch persönlich als eine Ehre, dem Werk mein Geleitwort öffentlich geben zu dürfen. Nach anfänglicher Skepsis auch meinerseits, wie gerne dabei zugegeben sei, las ich mit steigendem Interesse, wachsendem Erstaunen und zunehmendem Frohlocken fürwahr in diesem stattlichen, schönen Buche, das — so wenig trivial — nicht nur das übliche „R. Strauß. Sein Leben und seine Werke“ nur eben beschreibt, vielmehr beherrscht den Stier gleich bei den Hörnern zu packen sucht und gerade auch Strauß den „Charakter“ ausdrücklich einmal zu behandeln wagt (wie unsereins ehemals schon anstrebte, als mit voller Absicht die mit W. Klatte gemeinsam verfaßte, nachweislich erste literarisch zusammenfassende Publikation zu unserem Thema — noch vor Brecher, Urban usw. — den Untertitel „Eine Charakter-Skizze“ erhielt). Und ich darf es wohl offen bekennen: je weiter ich darin kam, je genauer ich jetzt, nach wiederholtem eingehenden Studium, das Ganze zu übersehen und zu kennen glaube, um so plastischer auch steht das Gebilde heute vor meinem geistigen Auge da, um so abgerundeter — als lebensvolles, grundrichtiges und umfassendes Bild der Persönlichkeit Richard Straußens — will es mir subjektiv vorkommen, und um so geschlossener als literarische Gesamtleistung wirkt es nunmehr, noch immer und immer mehr auch, auf mich, dem selber doch anfänglich das vielerlei Detail der Kleindruckepisoden, Absatzanmerkungen und Fußnoten, §§, Abteilungsverweise und Numerierungen arg verwirrend noch dünken wollte. Erst wenn das alles, selbst in seinen Nebenkapiteln und Einzelheiten, von Grund aus vollauf beherrscht, auch länger schon klar übersehen wird, weiß man die getane, erkleckliche Arbeit wertschätzend zu würdigen, die gerade in geringfügigen und nebensächlichen, scheinbar ferner liegenden Punkten, doch charakteristischen und für die Forschung entscheidenden — sagen wir: vitalen Momenten gar nirgends wesentlich versagt . . . kleinere Irrtümer als Menschlichkeiten, verschwindende, mehr oder minder begreifliche Mängel und vorübergehende leichte Fehler natürlich wohl abgerechnet. Lediglich um zu beweisen, daß mein beiderseitiges Freundesauge nicht im geringsten gegen dergleichen etwa blind geblieben ist, seien hier „beispielmäßig“ (um mit Anzengrubers „Dusterer“ zu reden) einige solcher faux pas als Mankos gewissenhaft mit angemerkt. So „des Groß-Herzogs von Meiningen“ (statt „Herzogs“) — S. 36; der „Tonkünstler-Verein“ zu Weimar (statt „Künstler-Heim“) — S. 55; die Oper „Hiarne“ von H. Marschner (statt Ingeborg von Bronsart) — S. 71; „Franz Mikorey“, der derzeitige Dessauer Generalmusikdirektor (statt Max Mikorey, der verstorbene Kgl. Bayr. Kammersänger und ehemalige Münchner „Guntram“) — S. 74; die „Tonkünstler-Versammlung zu Mainz, 1900“ (statt 1898) — S. 169; sodann die häufigen, so schwerfälligen oder ungelenken „Strauß' Äußerungen“ bzw. „an der Seite von Strauß“ usw. (statt, gut deutsch, einfach „Straußens Äußerungen“, an „Straußens Seite“ zu sagen) — S. 54 u. a.; die leidig journalistische, adjektivische Verwendung von Adverbbildungen, wie „zeitweises Mißverständnis“ — S. 50 und das nachgerade ganz unleidliche, durchgehende „Cello“ oder „Cellist“ (für das richtige „Violoncell“ und „Violoncellist“) u. dgl. m. Auch der „einstige junge Feuergeist“ erscheint bei Dr. Franz Wüllner doch wohl einigermaßen deplaziert; S. 41f. wäre Donizetti's „Favoritin“, als von Strauß in München neu einstudiert (und von mir selbst dort erlebt), mit einzubeziehen; S. 147 konnte vielleicht schon die später (S. 272) aufgeführte Vorrede zur Neuauflage von Berlioz' „Instrumenten-

tationslehre“, mit ihren instruktiven Ausführungen über die Quartettgrundlage in Ausdehnung folgerichtig auch auf die Bläsergruppen, als ganz besonders aufschlußreich lichtvolle Erwähnung bzw. fruchtbare Nutzanwendung finden; und endlich (S. 277) müßte es (statt, oder doch neben Leichtentritt) korrekterweise eigentlich heißen: „von Emil Vogel, herausgegeben durch Hugo Leichtentritt — bei Peters“. Sonst aber und im allgemeinen ziehe ich es entschieden vor, meine zahlreichen Marginalien an Nebenfragen, gelegentlichen Einwänden, besonderen Wünschen, Zusätzen und Verbesserungsvorschlägen zur etwaigen Wahrnehmung für die zuversichtlich bald kommende fünfte Auflage dem Verfasser in freudig teilnehmender Mitarbeit an seinem gediegenen Werke lieber mündlich gleich direkt vorzutragen, mich und eine größere Öffentlichkeit hier also gar nicht erst weiter damit aufzuhalten.

Auf Schritt und Tritt gleichsam kann ich der Sache ja folgen, ihm intimer nachgehen in der Lebensbeschreibung, Charakteristik, Schaffens-Analyse, Literatur-Ausweisen wie Bilder-Beigaben, an Anekdoten, Briefen, schriftstellerischen Äußerungen und Zeitfeststellungen, die schließlich eben doch recht gut, gar anschaulich zusammen ineinandergreifen, und vermag meinerseits sozusagen nachzurechnen, ob alles wohl auch stimmt. Man ist ja solcherart ordentlich begierig und nicht wenig gespannt, ob dies und das auch mit darankommen wird, wann, wo und wie es im besonderen angebracht bzw. in den Zusammenhang mit eingestellt, am rechten Fleck erscheint. Denn wie vieles von diesen Dingen, Begebnissen, Aussprüchen hat man nicht (zu München und Weimar wiederholt; zu Hamburg, im „Allgemeinen Deutschen Musik-Verein“, in Dessau noch jüngst und anderweit) selber miterlebt und gehört; wie so manches hätte man da und dort aus Eigenem noch froh beizutragen und entsprechend abzurunden oder doch lebendig, sympathisch, gerecht, billig, zu ergänzen, um da etwa nicht mit fliegenden Pulsen, klopfenden Herzens, einer solch' fesselnden Lektüre mehr als nur eben aufmerksam alsbald zu obliegen. (Wenn ich leider erst heute dazu gelange, hiervon aufrichtig zu berichten, so lag das zu meinem lebhaften Bedauern an so manchen hemmenden und hindernden, mächtigeren Faktoren, deren Überwindung mir nicht, wie gewünscht, gelingen sollte.) Und doch haben sich noch eine ganze Menge großer wie kleiner, feiner und zumal neuer, d. h. mir selbst bislang noch fremd gebliebener Züge, eine wahre Fülle ungeläufiger, doch bedeutsamer, wichtiger Tatsachen an wie über R. Strauß aus vorliegender Darstellung ergeben, die wir dem fleißig herzutragenden, emsig sichtenden Biographen füglich nicht warm genug danken können. Wir mir denn, nach bestem Wissen und Gewissen zu urteilen, die markanten Grundlinien durchaus richtig gezogen, das Denkmal als solches so sinn- wie sachgemäß immerhin geschmacksicher angelegt erscheint, also daß eine vertrauenswürdig-zuverlässige Unterlage geschaffen, eine grundsätzliche Feststellung zunächst unter allen Umständen gewonnen und der Umriss positiv gesichert ist, auf welchen die Zukunft getrost weiter bauen, welche sie ausarbeiten und fortbilden kann. Ein reicher, durch so manches prekärer und, angesichts des wirkenden Fortlebens unter uns Zeitgenossen, anzufassen ja doppelt heikler Stoff, ungemein schwierig zu gliedern und übersichtlich zu machen, ist hier sogleich überlegen gestaltet, überaus geschickt bewältigt und in hoch anzuerkennender Weise mustergültig einstweilen zum ersten Male bezwungen worden — in Einzelheiten wird man ja vorübergehend auch einmal abweichender Meinung sein dürfen, und das für alle Zeiten nunmehr feststehende, unwandelbar maßgebliche Ideal von endgültiger Fassung wird und kann der Herr Autor, nach der Natur der Dinge, in diesem ersten Wurf zu einer Formulierung wohl selber nicht sehen.

So müßte ich also wirklich, was an dieser Stelle doch nicht „Zweck der Übung“ sein kann, förmlich aus- und bis zum Überdruß nur abschreiben, wollte ich anders unternehmen, auf die Haupt- wie Nebenabschnitte grundsätzlich näher, wie

sich's gebühren möchte, hier einzugehen. Sagen und betonen muß ich pflichtschuldigst nur, daß ich in Sonderheit und gerade auch diejenigen Kapitel, welche von anderen Seiten mancherlei Anfechtung schon erfahren haben, für Glanzpunkte der thematischen Durchführung halte — ich meine natürlich die, in denen Steinitzer, als gewiegter Kenner der Massenpsyche auftritt, als reger Kulturpsycholog und sachkundiger Ästhetiker verfährt; das will sagen: wo er als gründlicher Erforscher einer Naturgeschichte des Publikums und scharfsichtiger Kritiker der Entstehung seiner moralin-behafteten ästhetischen Urteile, über eine strengere Untersuchung der Taine'schen „Milieu“-Theorie weg, „vom Strauß-Bilde des Zeitungslesers zu dem des parteilosen Musikers“ (S. 103), anständigen Charakters und schaffenden Meisters hinzuführen trachtet. Nebenbei bemerkt: mit großem Scharfsinn, sichtlichem Erfolg und meines Erachtens unwiderleglicher Beweisführung, zudem in wahrhaft goldenen Worten wie tiefeschürfenden Gedanken. Es ist das Umsichtig-Erschöpfendste, was bisher in dieser endlich doch spruchreifen Materie geschrieben worden; keine Spur von jener, Konzessionen involvierenden Annäherung oder kompromißlichen Nivellierung, die man — flau machend — wohl behauptet hat; nur manchmal noch etwas zu „kurz angebunden“ bingesagt oder allzu einseitig herausgestellt. Vor allem die landläufige, so beliebte große „Hetz“ auf den „Geschäftsmann“ hat nämlich ihre im tiefsten Grunde verankerten, dunkel psychologischen Hintergründe. Der Philister, um das ihm „Ewig-Genierliche“ am Genie flott und leicht bei sich überwinden zu können, braucht irgend etwas, sich überlegen darüber hinauszuschwingen und sich dunkelhaft darüber hinwegzusetzen. Das ist der Grund jenes „Menschlich-Allzumenschlichen“ à la „breite Bettelsuppen“, welches gewisse Historiker und sogen. Biographen als „einzig unverfälschte“ Wahrheit so eindringlich laut preisen und so gerne allenthalben predigen. Früher war es dem Pfahlbauern ein leichtes und war der Spießbürger geradezu gewöhnt, mitteilig in losem Spott auf das ungeschickte, naive Kind, den welt- wie lebensunkundigen Künstler, das gute Hascherl und den armen Schlucker von Schubert, Lortzing, Wolf usw. mit einem „Ich danke dir Gott, daß ich nicht bin usw.“ herabzusehen — das war seine Erleichterung, mit der er sich von dem auf ihm lastenden Geniedrucke solid befreite und sich gegen das Abnorm-Anomale, Unheimlich-Unverständliche, bequem aufatmend, selbstherrlich wieder Luft machte. Nachträglich war das ja eine ganz einfache Sache, und gegenwärtig stürzte es ihn wenigstens in keine Unkosten. Heute verfängt das aber schon nicht mehr, wie er selber zu ahnen und peinlich beschämt zu fühlen beginnt. Denn in unseren Tagen der realen Aufklärung, sozial-praktischen Reformen wie wirtschaftlichen Hebung allenthalben sind die Zeiten total verändert; da ist auch das Genie nicht mehr blind (vgl. Wagner und Ant. Förster-Angelo Neumann), sind die Künstler glücklicherweise endlich wach und selbständig geworden (vgl. die Tantiemen- und Pensionsanstalten usw.). Aus seinem rachsüchtigen Sklavensinn heraus sinnt das über die gänzlich umgeschlagene Situation betroffene Philisterium nun abermals auf stechende Vergeltung, d. h. auf die seinem Sinn und Wesen gemäße, den sogenannten Idealismus tunlich zugleich kompromittierende, womöglich recht niederträchtige Siegesformel. Jetzt, in die Enge getrieben, kehrt es den Spieß rasch einfach um und schleudert dem ehrlich auftretenden, nachgerade gewitzten Künstlertum mit schlecht verhehltem „Ressentiment“ sein perfid-infames „Geschäftsgeist!“ triumphierend alsbald entgegen: probatum est — die Untertasse ist wieder einmal gerettet. . . . Ganz ausnehmend gelungen also sind nicht nur die betreffenden Kapitel mit den leuchtenden Überschriften: „Strauß und seine Zeit“, „Strauß und die Presse“ (schon wieder beginnt, eben da ich dies niederschreibe, das odiose Treiben der unerbetenen, sensationellen Pressenotizen über die künftige Oper „Ariadne auf Naxos“ — Strauß und alle, die es

ihm gut meinen, sollten sich einmal zusammenscharen und sich dieses frivole Getriebe in unzweideutiger Weise öffentlich brandmarkend energisch verbitten! Vgl. übrigens (S. 104, Anm.), „Der Schalk“, „Der Dekadent“, „Der Artist“, „Der Geschäftsmann“, „Der kollegiale Vorkämpfer“, „Die (negative) Kritik“, „Strauß als positive Größe“ usw.¹⁾ — sie bergen und bedeuten auch einen Schatz von tieferer Erkenntnis, bilden einen wahren Fund innerhalb der zünftigen Fachschriftstellerei und mußten endlich einmal so geschrieben werden, in wuchtigen Hieben derart radikal einmal, auf die blöde Menge so gut wie auf die kundigen Thebaner vom „Bau“, niedersausen. Und Indianer-Freuden- oder -Kriegsgeheul auf allen Seiten besagt mehr oder minder laut und deutlich, daß sothane Streiche auch sitzen bzw. ihre p. t. wunden Stellen wohl gefunden haben. Ja, fast schon möchte es scheinen, als ob ihre blank-gesunde Schärfe so recht den halberfüllten Ingrim und die zischende Wut aller derer erst geweckt, wo nicht gar herausgefordert hätte, die gerne im Feuilletonistisch-Trüben fischen und sich den zeitweiligen Um- oder rechtzeitigen Abfall lieber in aller Stille der Heimlichkeit noch hübsch vorbehalten wollten.

Vielleicht hat es damit wohl seine Richtigkeit, daß, wie man u. a. gemeint hat, der „Rhythmiker“ Strauß an der betreffenden Stelle bei Steinitzer zu kurz gekommen ist. Hingegen kann ich für mein Teil wirklich nicht finden, daß Straußens „Verhältnis zum Programm“ bzw. einer Untersuchung über Programm-Musik, in dem nun einmal hier gesteckten Rahmen, vom Verfasser nicht gerecht geworden sei — man muß nur nicht das derart überschriebene Kapitel von vier Druckseiten allein hastig verschlingen wollen, sondern hübsch alles in unserem Buche mit Sinn und Zusammenhang lesen. Vom „Vokalkomponisten“ Strauß hat Steinitzer, in objektiv-kritischer Erörterung, sogar außerordentlich viel (sc. Negatives) zu- und sozusagen mehr, als man an solcher Stelle gewärtigen mochte, der Fachwelt immerhin preisgegeben; besonders dieser Abschnitt ist es, der mir Respekt vor seiner Tendenz — oder Methode, oder wie immer man da sagen mag — abgerungen hat, denn das ist etwas, das man im einschlägigen Gebiete sonst noch kaum zu hören bekommt (einzig bei R. Batka klang es manchmal entfernt an), was wir im Grunde aber doch alle empfinden. Durchaus beherzigenswert ist auf die unangemessene Vernachlässigung der symphonischen Werke „Aus Italien“, „Macbeth“ und „Don Quixote“ in unseren deutschen Konzertsälen hingewiesen; treffend die Abfassung des Alexander Ritterschen Gedichtes zu „Tod und Verklärung“, als nach Entstehung der Komposition selbst liegend (auch ein Beitrag zur „Programm“-Frage — s. oben — und ein „Merks!“ für gar viele) an entsprechender Stelle vermerkt; ausnehmend gut, nicht weniger als dreimal (S. 80, 136, 221), das Gedicht zum „Hymnen“-Gesang, op. 33 als nicht von Friedrich Schiller herrührend hervorgehoben; und ganz besonders entzückt war ich, den „Zarathustra“ (S. 234 ff) nicht nur richtig und durchaus würdig behandelt zu sehen, sondern auch direkt ein „Schulbeispiel für die Schäden unserer Kunstberichterstattung“ genannt zu finden — an solchen Dingen „erkennt“ man nämlich seine Leute! Wahrhaft vortrefflich fernerhin erscheint das „Guntram“-Problem

¹⁾ Für die Folge möchte ich allerdings noch das Kapitel „Strauß als vaterlandsloser Geselle“ befürwortend in Vorschlag bringen: weil nämlich sein kluger Verleger und geschäftlicher Berater einen kapitalen politischen Bock weiland Eugen Richters (der Deutschlands Urheberrechte, dank der hohen Weisheit unserer Reichsboten, im Rahmen des europäischen Konzerns glücklich ad absurdum geführt hat) durch Verlegung seiner Ausgaben nach Frankreich neuerdings einigermaßen wieder wett zu machen sucht, indem er die vernünftige Gestaltung einschlägiger Dinge hierdurch zugleich angemessen zu beschleunigen unternimmt.

wiederholt angepackt, obschon die skandalösen Münchner Vorgänge bei weitem noch nicht voll ausgeschöpft: „Um so eingehender wird den Guntram jeder kennen müssen, der Strauß kennen will. Wer diesen Auszug studiert hat, wird, unbeschadet seiner musikalischen Konfession, niemals imstande sein, den Autor je anzupöbeln, er müßte denn, höflich gesagt, ein recht wenig ideal veranlagter Mensch sein. Man sieht daraus, daß gar mancher den Guntram nicht studiert hat . . .“ Das ist genau mein Standpunkt und in der Tat das unfehlbare „Kriterium“ in der ganzen Strauß-Frage, mag auch der Meister selbst mich darin z. Zt. persönlich desavouieren. Und ebenso ausgezeichnet, umfassend wie aufschlußreich, scheint mir dann auch der „Elektra“-Höhepunkt von Steinitzer behandelt zu sein (sowohl 89f., innerhalb der Lebensschilderung, als auch S. 261–266 hinten, unter den Werk-Analysen). Desgleichen, daß das Brahms-Manifest gegen die „Neudeutsche Schule“ vom Jahre 1860 hier korrekterweise mit einbezogen ist (45, Anm. 2), habe ich angelegentlich begrüßt, wie schließlich die wünschenswerte Stellungnahme zu Rudolf Louis' Buch von der „Deutschen Musik der Gegenwart“ genau an der Stelle (S. 167 Anm.) figuriert, wo eine Auseinandersetzung mit ihm notwendig erfolgen muß, — wenn auch die durchgreifende letzte Formel dagegen selbst hier leider noch immer nicht zu finden ist. Louis' schönes Gleichnis vom Frühling — Herbst usw. wäre nämlich plausibel und jedenfalls akzeptabel nur dann, wenn es sich um eine „Wiederkehr des Gleichen“ in der geschichtlichen Weltentwicklung handelte. Sobald wir aber eine Spirallinie darin wahr- und annehmen, ergibt sich für seine bestechenden Darlegungen ein großer Trugschluß; denn was da, vertikal gesehen, eine Rückwärtsbewegung und bloße Wiederholung zu sein dünkt, ist, horizontal verfolgt, de facto Aufwärtsentwicklung und Wiederholung im höheren Ring auf einer neuen Stufe. Der Baum, der da naturnotwendig-gewohnheitsmäßig aus der Winterstarre zu jungem Frühlingstreiben seiner guten Säfte erwacht und zu fruchtbarem Sommersprießen frisch aufblüht, ist ja auch nicht genau derselbe wieder wie noch im Vorjahre (wenn auch mit diesem identisch); er hat sich inzwischen einen weiteren Ring umgebildet und zugelegt! Also hierin steckt ein groß Sophisma, und das haben alle „guten Geister“ instinktiv denn auch an dem ebenso verlockenden als verwirrenden, äußerst mißverständlichen Schlachtrufe: „Reaktion als Fortschritt!“ längst mehr oder minder deutlich empfunden, daß es im Grunde eben doch ein oberfaules „Rückwärts, rückwärts — Don Rodrigo!“ nur galt, wozu sie sich willig scharen und kräftig sammeln sollten. So geistreich daher wohl diese Theorie philosophisch eingekleidet erscheint, so taktisch geschickt — ja, man darf sagen, blendend sie von ihrem geistigen Urheber a. a. Orte vorgetragen wird, also daß man sich unbedingt mit ihr abgeben muß: hier erfolgt zuversichtlich die reinliche „Scheidung der Geister“ — und derart aufhellende Erkenntnis wird jene zuverlässig nun auch aus dem Felde schlagen. — Selbst der Kunstschriftsteller und Musikästhetiker Richard Strauß tritt aus dem Steinitzerschen Buche, ohne besondere Überschrift, ganz klar zutage und ist so allseitig ausgewiesen, daß man danach bequem Richard Straußens „Gesammelte Aufsätze“ usw. zu einem Sonderbüchlein zusammentragen könnte — einzig die instruktive Studie über Mozarts „Cosi fan tutte“ aus der Wiener „Neuen Freien Presse“ habe ich da noch vermißt. Wie denn überhaupt die exakten Literaturnachweise (die freilich die Namen Hans Merian, Prof. Karl Schmalz und Eugen von Ziegler kaum schuldig bleiben durften) neben der Beibringung von Familienzeugnissen, brieflichen Kundgebungen und reichen Bilderbeigaben, diese getrennt für sich, oder all' der unbekannten, zahlreichen Jugendwerke der wohlausgestattet-gutgedruckten Publikation zweifellos zur Zierde gereichen und ihr besonderen Wert verleihen. Und endlich das Namenregister bliebe hiermit aufrichtig zu loben, obgleich entschieden noch zu

vervollständigen und zu verbessern. — Doch genug nunmehr mit solchen Einzelheiten.

Lebendige Biographie verhält sich zur Totengräberhistorie so etwa wie „Vivisektion“ — sagen wir noch besser: „Biologie“ — zu Anatomie und Histologie; oder auch: wie Sprache zu Grammatik. Nun, weiß der Himmel! Richard Strauß ist kein Knochenskelett oder anatomisches Muskelpräparat; gottlob, noch lebt und spricht, wirkt und schafft er in voller Frische mitten unter uns: „man weiß nicht, was noch werden mag“ — denn „wir sind, was wir werden“ (nach Wilhelm Weigand). Und Max Steinitzer — ist kein „Historiker“ und selbst kein „Grammatiker“, zum mindesten nicht in diesem seinem schönen Straußbuche gewesen. Ich salutiere!

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



Gottheil & Sohn, Danzig, phot.

FRITZ BINDER

ZUM 47. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG



U of M



Pieperhoff, Halle a. S., phot.

JOSEPH HAAS



Atelier Wertheim, Berlin, phot.

PAUL JUON



L. O. Grienwaldt, Bremen, phot.

PAUL SCHEINPFLUG

**ZUM 47. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG**

UoM





Globus-Atelier, Berlin, phot.

ALFRED SCHATTMANN



Bernh. Herford, Danzig, phot.

RICHARD MORS



Friedrich Hartmann, Kaiserslautern, phot.

RUDOLF WERNER



J. B. Ciolina, Frankfurt a. M. phot.

WILLY RENNER

**ZUM 47. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG**





OTTO LIES



Pieperhoff Halle a. S., phot.

HEINRICH STHAMER



A. Hertwig, Berlin, phot.

HEINRICH G. NOREN



E. von Eggert, Riga, phot.

ERNST BOEHE

ZUM 47. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG

UofM



XI

16



JAN INGENHOVEN



WALTHER BRANSEN



JULIUS WEISMANN



JOSEPH MARX

ZUM 47. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG

Uor M





Füller, Worms, phot.

RUDI STEPHAN



GISELLA SELDEN



Hahn Nachf., Dresden, phot.

ADOLPH P. BOEHM



E. Diercksen, Berlin, phot.

ERWIN LENDVAI

ZUM 47. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG

UoP M



XI

16

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK



HEFT 17

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
11. JAHRG. IUNI

1912

Es gibt eine Wehmut in der Heiterkeit, es gibt einen Schmerz in der Freude, der die Menschen in Höhen führt, von denen herab nur die Göttlichsten zu uns armen Menschen sprechen können. Auf dieser Höhe hat Mozart gestanden.

Felix Mottl

INHALT DES 1. JUNI-HEFTES

FRIEDRICH ROSENTHAL: Ein neuer „Don Juan“

DR. WALTER NIEMANN: Musikalische Exotik

G. H. WITTE: Über Fehler, Nachlässigkeiten, Ungenauigkeiten und Zweideutigkeiten im musikalischen Text

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen und österreichischen Zeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Wilhelm Altmann, Max Steinitzer, Georg Capellen, Egon von Komorzynski, Hermann Wetzell, Ernst Rychnovsky, F. A. Geißler, Ernst Neufeldt, Emil Liepe, Jenö Kerntler, Emil Thilo

KRITIK (Oper und Konzert): Augsburg, Barmen, Berlin, Breslau, Brunn, Brüssel, Chemnitz, Coburg, Dessau, Dresden, Duisburg, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Freiburg i. B., Gotha, Hamburg, Kiel, Köln, Königsberg i. P., Leipzig, Lemberg, London, Mannheim, München, Münster i. W., Paris, Posen, Prag, Rostock, St. Petersburg, Schwerin, Stettin, Straßburg, Wiesbaden

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Grundrisse der szenischen Schauplätze des „Don Juan“ in der Mannheimer Neubearbeitung von Ottomar Starke: Garten des Komtur; Bauernhochzeit; Don Juans Park; Festsaal; Vorhalle; Kirchhof; Gastmahl

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

EIN NEUER „DON JUAN“

VON FRIEDRICH ROSENTHAL-MANNHEIM

Wenn die germanische und die romanische Kultur aus irgendeinem Anlaß, etwa durch eine neue Völkerwanderung, zugrunde ginge und nichts davon bliebe als eine mündliche Überlieferung ihrer Formen wie ihrer Wesen, dann würden Erinnerung und Kenntnis davon sich wahrscheinlich und am bezeichnendsten in den beiden Gestalten: „Don Juan“ und „Faust“ verdichten. Diese Symbole verlangenden Menschentums aus der Enge der Rassenbestimmung gesehen und von großen Gestalten dauernd geprägt, würden bleiben. Eben in dieser letzten restlos gefüllten Form; denn alles Entwicklungsgeschichtliche, die Kenntnis alles Werdens und Wachsens, alles Meinens und Deutens wäre ja glücklich vorüber. Und diese Formen hießen für uns Mozart und Goethe. Und vielleicht würde sich irgend jemand noch eines närrischen Genies erinnern, das mit brutaler Gewalt diese beiden Gestalten zusammenschweißen wollte, dessen dämonische Phantasie ihr Zusammenhang, letzten Endes ihre gemeinsame Höllenfahrt reizte, und das sich Christian Dietrich Grabbe nannte und im deutschen Norden zu Hause war.

Es ist vielleicht kein Zufall, daß Goethes und Mozarts Werk nahezu zeitlich zusammenfallen, daß eben in jenen Tagen, da „Don Juan“ Deutschland in einen Taumel des Entzückens versetzte, der innerlich verjüngte Goethe in den Gärten der Villa Borghese zu Rom die „Hexenküche“ und „Wald und Höhle“ schrieb, jene Szenen, die den Faust aus der stürmischen Enge seiner Jugend in die geklärte, ungeheure Weite seines Gesamtlebens führten. Die Zeit war überhaupt solcher Stoffwahl geneigt. Und während der deutsche Kulturboden, den der „Sturm und Drang“ der Jugend eben erst erschüttert hatte, sich des „Faust“-stoffes bemächtigte, hatte das romanische Rokoko das galante und spielerische Beiwerk des „Don Juan“ sich zu eigen gemacht und schließlich zu einem Ballet geführt, dem Glucks Musik zärtliche Farbe gab. Auch die innere Wandlung beider Sagenkeime ist bemerkenswert genug. Der „Faust“ begann als Volksbuch und Puppenspiel plump und rein stofflich und bekam schon am Ausgang des 16. Jahrhunderts durch Marlowe wenigstens die Spuren geistiger Durchleuchtung, die ihm bis zu Goethes Gestaltung blieb und hier ihre größte Helligkeit fand, um sich später durch Literaturmode und persönlichste Dichterbeanlagung (Lenau, Grabbe) wieder zu trüben. Der „Don Juan“ begann als tieferste spanische Tragödie, die zeit- und milieugemäß einen steifen Ehrenstandpunkt stark betonte, ward zur Comedia dell'arte, zur komödischen Satire (Molière, Goldoni), zum Ballet, zum Schauer- und Hanswurst-drama, wurde durch da Ponte *Dramma giocoso* und empfing schließlich tragische Aus-

deutung und zynisch weltschmerzliche Empfindung durch E. T. A. Hoffmann, Byron und Lenau. Der tragische Stempel ist ihm in Deutschland zumindest bis in die jüngste Zeit geblieben, und die zahlreichen Don Juan-Dramen der letzten Jahre, symbolische und wirkliche, das zeitliche Zusammenfallen mancher, all das beweist, daß dem Stoff noch immer neue tragische Möglichkeiten abzugewinnen sind, die freilich im letzten Grunde alle auf Hoffmanns geniale Phantasterei zurückgehen.

Es ist hier weder Ort noch Gelegenheit, den „Faust“- und „Don Juan“-Stoff in seinen Geburtskeimen, Blut- und Säftemischungen, Parallelen und Verknüpfungen, Einzel- und Rassenbeeinflussungen aufzuzeigen und zu durchleuchten. Aber sofern es mir für unsere heutige Stellung zu Mozarts Werk und zum Verständnis dieser Arbeit wichtig erscheint, will ich es doch tun. Der „Faust“-Gedanke konnte nur aus deutschem Boden erstehen. Da er dem Volke entlief, mußte er deutlich dessen Gefühls- und Geschmacksspuren zeigen. Aber auch hier schon ist bei aller Materialisierung und Vergröberung ein gewisser geistiger Zug nicht zu übersehen, ebensowenig daß der Keim zur Erlösung des Sündigen, der später zu solcher Blüte werden sollte, bereits irgendwie vorhanden war, wie schon früher in der „Teophilus“-Legende der Hroswitha das erlöserische Wunder himmlischer Gnade. Das Volksbuch von 1587 führt Faust als Doktor und Gelehrten, als Alchymisten und Zauberer an. Ein Mensch, der die Quintessenz irdischer Weisheit in sich aufgenommen, in dem die höchste Bildung seiner Zeit vereint ist, obwohl er sie nur zur Erlangung überirdischer Macht verwertet. Man bemerkt unschwer den spiritualistischen Kern dieser Sage. Also eine Tragik, die nicht voraussetzungslos im Natürlichen wurzelt, sondern an geistige Bedingungen und erzieherische Erkenntnisse geknüpft ist. Mit einem Wort, die Tragödie des Ausnahmemenschen. Lessing und Goethe, die ihr den eigentlichen tragischen Konflikt des unbefriedigten Ringens nach höchster Erkenntnis gaben, haben das schnell genug begriffen, und namentlich Goethes „Faust“ ist zur edelsten Verkörperung des Humanismus geworden.

Und in diesem geistigen Adel, in diesem edlen Bestreben nach Weisheits- und Tatenfülle, liegen auch schon Keim und Möglichkeit des Erlösungswunders. Man denke an die beiden Sätze zu Anfang und zu Ende des Riesenwerks: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt“. Und: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“, wobei der Nachdruck auf „gut“ und dem „strebenden Bemühen“ zu liegen hat. Der moralische Kern, die beispielgebende Tendenz ist hier ebensowenig zu übersehen, wie in den niedrigen „Faust“-Bearbeitungen mit schlechtem Ausgang, wie in irgendeiner der unzähligen „Don Juan“- Fassungen. Aber, und das ist das Wesentliche, die Atmosphäre, die geistige Emanation ist eine gründlich

verschiedene, und die glaubensfördernde Moral wird bei Goethe zum mystisch-pantheistischen Altersbekenntnis des Dichters.

Man wird verstehen, warum ich dies so genau ausgeführt, wenn ich die inneren Wurzeln des „Don Juan“-stoffes danebenhalte. Seine erste Gestaltung durch Fray Gabriel Tellez, genannt Tirso de Molina, war eine spanische Tragödie in der Art des Calderon de la Barca. Spanisch, weil aus der katholischen Weltanschauung, aus Konventionen und Standesbegriffen erwachsen. Zwei Züge darin, die später beherrschend werden sollten, sind kaum angedeutet: der komische, den die Leporello-Gestalt schuf, und der gespensterhafte Zug, der hier mehr zufällig als zielbewußt in Erscheinung tritt. Aber immerhin es war eine Tragödie, nicht in unserem Sinne aus Gefühlskonflikten, höchstens aus solchen des Glaubens und des Standes. Barock und Rokoko verdrängten, ja ironisierten den tragischen Zug. Mozarts Musik hob ihn gegen da Ponte unbewußt mächtig ins Licht. Die folgenden Zeitläufte fanden ihn auch literarisch wieder, freilich immer angepaßt der herrschenden Geistesströmung. Hoffmann erfand den ersten tragischen „Don Juan“, der bei aller Gesuchtheit Blut von unserem Blut hatte; Byron und Lenau den anderen, der ein Weltschmerzler war; unsere Zeit, in Nietzsches Spuren wandelnd, den dritten „Don Juan“, den Übermenschen. Aber alles das, was bewußt sich erst drei Generationen eines Jahrhunderts schufen, ist in Mozarts Musik intuitiv enthalten; Hoffmann las es ja heraus; Züge raffinierter Lebensübersättigung sind dieser Musik gewiß nicht fremd, und den Ausnahmemenschen Don Juan schuf sie sich durch seine musikalische Charakteristik. Das ewig veränderliche Ebbende, Flutende der Gestalt ist von Mozart. Er fand es, ein glückliches Genie, unbewußt. Hätte er gesucht, er wäre da Ponte ebenbürtiger geworden. Den Zeitgenossen schon fiel der Zwiespalt auf, und der alte Schink wundert sich in seinen „dramaturgischen Monaten“, wie Mozart zu einem so äußerlichen und schlecht gearbeiteten Stoff eine so edle, reiche Musik habe machen können. Mozart freilich wußte, warum er dem Stoff erlag und warum ihm da Ponte genügte. Er spürte das Tragische, obwohl er sein Werk *Opera buffa* nannte, und er nannte es so, weil sich ihm die Tragik erst letzten Endes aus einer ungeheuren Lebensbejahung entwickelte. Hier war nichts spiritualistisch Vorausgesetztes, wie im „Faust“. Hier lag man an den Brüsten der Natur. Ein reicher Trieb wird siegreich gegen Trieb, Gefühl oder Gewalt gesetzt, bis er unterliegt. Ganz ahnungslos, weil er nicht denkt, daß die Natur ihre glücklichsten Kinder vernichten könnte. Die Natur tut es auch nicht, sondern die Gottheit, die ihr verletztes Gesetz rächen will. Hier ist kein Pantheismus, dem Gott und die Welt eins sind. Hier ist eine Scheidung, die zum Kampfe führt. Vielleicht aber könnte die Natur siegen, vielleicht ein Don Juan sein, der recht behält. Unsere Zeit wäre vielleicht reif, ihn zu schreiben. Den ver-

gangenen Jahrhunderten war der Sieg des Glaubens wichtiger, weil er dem Volke und der seelischen Stimmung der Dichtenden behagen konnte. Aber wer näher zusieht, bemerkt vielleicht auch bei Mozart ein Etwas, das dem donjuanesken Menschen recht gibt und die blühenden Heiterkeiten nur blühender, die rüttelnde Vernichtung ironisch färbt.

Die Tragik des Falles ist: Ahnungslos und heiter geht einer in sein Verhängnis. Ihm fehlt die Erkenntnis dafür, daß er ein Gezeichneter ist. Er leidet nicht unter seinem Trieb, der ihn nur lusterhöhter leben läßt. Jede faustische Selbstbespiegelung und Selbstzergrübelung ist ihm fremd. So ereilt ihn auch das Ende. Nach dem reichen Feste des Lebens ein Schlußpunkt ohne Bedauern. Die himmlische Gerechtigkeit siegt, weil sie es muß; aber die Natur hat antäische Kräfte und behagt sich in spielerischer Ironie. „Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben.“ Den Kreis des ewigen Trieblebens, der nie endet, schließt diese recht romanische Auffassung lückenlos. Faust stirbt im Grunde vollends; ein ganz eigener Mensch, aus Beanlagung und Erziehung so geworden, verschwindet. Jeder andere, der den „Faustzweifel“ in sich hat, wird ihn anders durchleben und anders an ihm zugrunde gehen. Don Juan lebt in dieser Auffassung weiter. Für einen treten zehn andere. Nur in einem gleichen sich beide: auf dem Höhepunkt ihres Glückes, ihrer tat- und lustgeborenen Befriedigung ereilt sie das Verhängnis. Den Germanen bei der Arbeit, den Romanen im Schoße geputzter Frauen.

Diese Erwägungen werden nicht nutzlos und nur literarisch bleiben, wenn man sie erst der Bühne dienstbar machen wird. Was immer sich dabei zutage fördert, kann Keim oder Wurzel sein. Seit mehr als 100 Jahren kämpft die deutsche Bühne mit dem „Don Juan“-Problem dramaturgisch, szenisch, darstellerisch und prinzipiell, und sein ungeheurer Reichtum, der sich tückisch immer neu und immer anders offenbart, wird den Suchenden nur gieriger, den teilweise Findenden nur verzweifelter machen. Nicht, als ob „Don Juan“ nicht immer auf der Bühne seine sichere Wirkung gehabt hätte, das tat schon der fessellose Kontrast der Empfindungen, die von clownesken Lustigkeiten zum Grauen geworfen wurden, tat da Ponte's bewährtes Theatergeschick, tat zuerst und zuletzt die blühende Lebensfülle dieser Musik. Aber die Guten spürten zu allen Zeiten hier mehr als das nur Tatsächliche, spürten die symbolische Kraft, den großen kosmischen Zusammenhang, der im „Faust“ aus dem innerlich leuchtenden Wort zwang- und mühelos sich ergibt.

Und nun kam dieser und jener, der die Macht der Bühne irgendwie an sich erlebt hatte, und dessen Don Juan-Vision daneben zum Licht, zum Rampenlicht drängte. Alles, was jeder von uns vom donjuanesken Menschen hat, was der ganzen Menschheit davon zugeteilt ist, das sollte in da Ponte's Gefäß, darin schon Mozarts purpurner Wein funkelte, ge-

gossen werden. So nur ist Hoffmanns Phantasterei zu verstehen, die doch auch einem halben Theatermenschen ihr Dasein verdankte, so die Versuche, durch das bezeichnende Wort zum Ziele zu gelangen, die das Problem in die Sackgasse der Deuter, Übersetzer und Essayisten drängte (wie deutsch!), so schließlich der willensstarke und aussichtsreiche Plan, mit den summierten Mitteln der modernen Bühne hier ein Gesamtkunstwerk zu formen, durchaus geboren aus einer beherrschenden Idee. Hoffmann reagierte alle seine „Don Juan“-Sehnsucht im bannenden Zwielficht seines Traumpunks ab, der nur wortreiches Leben erhielt. Die Übersetzer starben zumeist am Riesenmaß ihrer Arbeit und an ihrer Theaterfremdheit. Den langen, dürr bebauten Weg bezeichnen Leichensteine mit den Namen: Kugler, Viol, Bitter, Grandauer, A. v. Wolzogen, Epstein und Heinemann.¹⁾ Glücklicher waren nur die Theater- und worderfahrenen Musiker Hermann Levi zunächst und dann vor allem Gustav Mahler, dessen „Don Juan“-Inszenierung den Markstein zum zeitgemäßen Wege bedeutete, und der doch teilweise scheiterte, wovon noch zu reden sein wird. Und hier formuliert sich bereits das Problem zu einer sicheren Erkenntnis, aus Tatsachen und Erfahrungen gewonnen.

Wahrhaft glücklich und dauernd erfolgreich wird hier eines Tages nur der sein, der den Weg von der Musik aus schreitet. Aus dem Geiste und dem Werte der Musik übersetzen, aus dem Geiste der Musik inszenieren, aus dem Geiste der Musik zum dritten darstellen. Die endliche Erfüllung des „Don Juan“-Problems liegt beim theatralischen Musiker.

Das kann Hoffnungen für die Arbeit wecken, der diese Zeilen gewidmet sind. Artur Bodanzky, der Mannheimer Hofkapellmeister, ein ganz Eigener, als reproduzierender Musiker einer der wenigen, von dessen Wirkungen noch die Schauer und Erhebungen der großen Kunst ausgehen, ist auch hier, in seiner „Don Juan“-Arbeit, ein ganz Eigener und Berufener. Musiker aus Leidenschaft, Gefühl und reichster Kenntnis, Theatermensch bis in die Fingerspitzen mit dem geschmacksicheren Blick des bildenden Künstlers begabt, dabei ganz Kind seiner Zeit in der universellen Rundung seiner Bildung und in dem ringenden Wollen nach zeitgemäßer Neueroberung ewiger Werte, ist er vielleicht der tauglichste Repräsentant derer, die nach dem früher Gesagten berufen sein werden, uns die großen, ewig flutenden musikalischen Kunstwerke neu zu schenken. Bescheiden zu schenken. Ohne die qualvolle Mühseligkeit, Ungewolltes herauszulesen, ohne die verstimmende Absichtlichkeit gewaltsamer Einfälle. Er selbst

¹⁾ Heinrich Bulthaupt war wenigstens als Essayist erfolgreicher, und sein „Don Juan“-Aufsatz in der „Dramaturgie der Oper“ ist noch immer so übersichtlich wie lesenswert.

würde sich am Entschiedensten gegen Worte wie „Neubearbeitung“, „Umwertung“ u. dgl. verwahren. Was ihn trieb, was er bezweckt, das ist: Ausdeutung des noch Ungedeuteten, Reinigung von dem gedankenlos Überkommenen, von dem stets oder allmählich Verwahrlosten. Die Bescheidenheit dem Kunstwerk gegenüber dankt er seiner Einsicht, dankt er seinem Lehrer, Gustav Mahler. Er hat dessen „Don Juan“ mit den edelsten und reichsten Mitteln scheitern sehen. Er hatte das Glück, ein Jüngerer zu sein und es anders, vielleicht besser machen zu dürfen. Woran Mahler erstlich abglitt, war seine Grundauffassung. Er, dem sonst alle Heiterkeiten Mozartscher Musik zu schwerlosestem Leben wurden, ward hier mit eins tragisch und spielte den „Don Juan“ E. T. A. Hoffmanns. Um den Helden ward von vornherein der eiserne Ring des Schicksals gelegt. Tragische Sänger agierten die Hauptrollen mit tragischer Bewußtheit. Ihre Größe gab dem Spiel Leben, aber das der deutschen Romantik. In den Schauplätzen, die Roller ganz heroisch gestaltet hatte, wuchtete das Verhängnis. In Regie und Darstellung lebte sich ein vorwiegender Zug betonter Schwerfälligkeit kräftig aus. Wer übrigens von hier aus das wundervolle Mißlingen dieser Absichten näher begreifen will, lese Hermann Bahrs tiefgründigen Aufsatz darüber in der „Schaubühne“ von 1907. Worin Mahler aber zum zweiten irrte, das war der Glaube, mit einer alten Übersetzung auskommen zu können, mit der gereimten Unmöglichkeit sinnloser Worte. Nur die Einführung der Rezitative ist auch hier, wie sonst bei Mozart, seine Neuerung.

Bodanzky's Auffassung (wenn man es überhaupt so nennen darf) wurzelt in der Opera buffa, im Dramma giocoso und sie hat jene Bedeutung, die ich in der Einleitung zu skizzieren versuchte. Ganz ahnungslos, aus lachendstem Übermut, entwickelt sich hier eine Tragik. Das Symbolische, woraus „Don Juan“ als Typus der Menschheit resultiert, ist nicht betont, aber es ist da. Die Musik adelt die Theaterangelegenheit da Ponte's zu einem künstlerischen Spiegelbild der Natur. Was mußte geschehen, um solche Wirkung zu erreichen? Dramaturgisch nur wenig, szenisch und darstellerisch, in der Charakteristik der Personen vielerlei; am meisten aber in der Übersetzung: der zu italienischem Text geschriebenen Musik jene Worte zu geben, die sinnreich und sangbar sein konnten. Alle, die ich vorhin aufzählte, haben das versäumt. Die einen klammerten sich an den Reim, der schließlich zur Hauptsache wurde, andere verirrten sich in dramaturgische Spitzfindigkeiten, manche gar in die sinnlose Absicht, den Text neu zu dichten, um ihn auf die Höhe der Musik zu bringen. In allen diesen Fällen ergeben sich Leistungen, aus Literatur-Verständnis und Musik-Unkenntnis geboren. Es ist ein artiger Zufall, daß ganz unabhängig von Bodanzky's Übersetzungsarbeit, die wie seine sonstige am „Don Juan“ vorwiegend in die letzten Ferien fiel, vor kurzem ein lehr-

reicher Aufsatz Gustav Brechers¹⁾ alle die Übel deutscher Opernübersetzungen schonungslos aufgedeckt hat, die sich Bodanzky, seinerseits in Unkenntnis der Brecherschen Erörterungen, praktisch zu beseitigen mühte. Alles was Brecher fordert, und was er im Fall „Don Juan“ einzig an der Heinemannschen Übersetzung glossiert, ließe sich, wenn Raum und Zeit reichten, bei fast allen früher Genannten deutlich erweisen: die falsche Betonung, die falsche Phrasierung, die Unwörtlichkeit (!), die Unsangbarkeit, und die durch all das hervorgerufene Änderung, Verschiebung, Verwirrung der Charakteristik. All dem nach Möglichkeit auszuweichen, hat sich Bodanzky ehrlichst bemüht. Proben sprechen hier am deutlichsten.²⁾ Nur Marksteine der „Don Juan“-Übersetzung seien mit der neuen darin verglichen: die Rochlitzsche, die Levische und die bei Breitkopf & Härtel erschienene, die als die wörtlichste dem neu Versuchenden teilweise Unterlage war. Es erübrigt sich vielleicht, das italienische Original hierher zu setzen. Dem „Don Juan“-Kenner wird am Maße des Vertrauten das Neue bewertbar sein.

So heißt es gleich in der dritten Szene des ersten Aktes (Donna Anna-Ottavio) bei Rochlitz:

„Vernehmt den Schwur, o Götter!
Seid Tröster und Erretter!“

Levi übersetzt:

„Mög Gott, zu dem wir schwören,
der Rache Ruf erhören.“

Breitkopf mit Hinzuziehung des vorhergehenden Satzes:

„Ich schwör's beim ewigen Gott, auf ihn laß uns vertrauen.
O welch ein Tag voll Grauen.“

Und Bodanzky wörtlich:

„Bei Gott nun laß uns schwören, o Augenblick voll Grauen.“

Oder in der Registerarie: Da herrscht in der ersten Strophe eine vollkommene geographische Verwirrung.

Bei Rochlitz:

„Hier hunderteins in dem pfffigen Frankreich“

bei Levi:

„hundert in Frankreich, in Persien neunzig“

bei Breitkopf:

„doch in Frankreich nur hundertundeine“

und schließlich bei Bodanzky:

„hundert in Frankreich, im Türkenland neunzig.“

¹⁾ „Über eine neue ‚Don Juan‘-Übersetzung und die Übersetzung von Opern im Allgemeinen“. In „Die Musik“, Jahrgang X, Heft 7, 8 und 9. Red.

²⁾ Es sei hier gleich bemerkt, daß die bisherige Übersetzungsarbeit Bodanzky's, die sich vorläufig auf etwa $\frac{2}{3}$ des Werkes beschränkte, vor allem auf jene Teile, die es durch ihre Unwörtlichkeit besonders erforderten, bald einer vollständigen Übersetzung weichen wird, die er im Auftrage des Jungdeutschen Verlags anfertigt.

Die weiteren Rochlitzschen Unsinnigkeiten dieser Strophe hat schon Levi richtig gestellt. Auch die der zweiten Strophe, die schon Jahn brandmarkt, sind längst der Vernünftigkeit gewichen. Bei der dritten freilich heben die Verschiedenheiten wieder an.

Bei Rochlitz:

„Sein Register anzuhäufen,
mögen hundert sich ersäufen,
hundert an der gelben Bleichsucht sterben.
Sein Gemüt ist so verdorben,
daß ihn alles nicht bekehrt,
drum o Donna laß ihn laufen,
er ist deines Zorns nicht wert.“

Bei Levi:

„Da 's ihm gleich ist, ob sie bleich ist,
ob sie bettelt oder reich ist,
kirrt er Weiber jeder Sorte.“

Bei Breitkopf:

„Niemand fragt er nach dem Namen,
nie woher die Schönen kamen,
er fragt nie woher die Schönen kamen,
trifft er Mädchen, sieht er Frauen.“

Und schließlich bei Bodanzky:

„Ob sie trotzig, ob sie reich sei, ob sie häßlich, ob sie schön sei, ob sie reich,
ob schön, ob häßlich, trägt sie Weiberkleider nur.“

Die Verbesserung ist hier wohl nicht zu verkennen.

In der Szene VII (Zerline, Masetto und Chor) heißt es bei Rochlitz,
um nur einen Satz der Grundstimmung herauszuheben:

„Amor lockt euch zu tändeln, zu scherzen,“

bei Levi:

„wohl ergötzt das Tändeln und Scherzen, doch ein Weib erfreuet noch mehr.“

Bei Breitkopf:

„Schwärmen bringt euch nie etwas Gutes, tut wie ich, als Zerline ich sah.“

Bei Bodanzky:

„Rasch verfliegen die festlichen Tage, tut wie ich, als Zerline ich sah.“

Auch in der Arie des Masetto (Szene VIII) trifft Bodanzky den Ton am bezeichnendsten, wenn er dort, wo Rochlitz, Levi und Breitkopf „Immer war vor dir mir bange“ übersetzen, wörtlich sagt: „Du wirst mich noch ruinieren.“ Und in derselben Arie, etwas später, statt des „Ehre solchem braven Weibe“ der Levi und Breitkopf, Masetto bäuerisch höhnisch sagen läßt: „Das ist eine feine Sache.“

Höchst bemerkenswert scheinen mir die Unterschiede im Duett Don Juan - Zerline der IX. Szene. Levi hat hier den Rochlitzschen Text ziemlich genau übernommen. Offenbar um die Wortbeliebtheit dieser allbekannten Stelle nicht zu trüben. Breitkopf und Bodanzky sind kühner gewesen, sicherlich nicht zum Nachteil der Charakteristik; namentlich

Zerline's reizvoll schillernde Gestalt mit ihrer echt weiblichen Bewußtheit bekommt hier deutlichste Farbe. Man vergleiche die Stellen: Rochlitz und Levi:

Don Juan: „Reich mir die Hand mein Leben,
komm auf mein Schloß mit mir,
kannst du noch widerstreben,
es ist nicht weit von hier.

Zerline: Ach soll ich wohl es wagen,
mein Herz, o sag es mir,
ich fühle froh dich schlagen,
und steh doch zitternd hier.

Beide: Laß mich umsonst nicht werben,
Masetto würde sterben,
Glück soll dich stets umgeben,
kaum kann ich widerstreben.

Beide: O komm, komm, laß uns glücklich sein, komm laß uns
selig sein.“

Breitkopf:

Don Juan: „Dort weih' ich dir mein Leben,
dort sagst du freundlich ja,
kannst du noch widerstreben,
o sieh, es ist so nah.

Zerline: Soll ich ihm traun, ihn siehn,
im Busen bebt das Herz,
zwar kann mir Glück erblühen,
doch ist's vielleicht nur Scherz.

Beide: Auf, komm zu neuen Freuden,
mich schmerzt Masetto's Leiden,
glücklich sollst du dich sehn,
kaum kann ich widerstehn.

Beide: O komm, o laß uns eilen,
das holde Glück zu teilen,
das reine Lieb uns deut.“

Bodanzky:

Don Juan: „Dort reichst du mir die Hände,
dort sagst du ja zu mir,
sieh nur, es ist nicht ferne,
ich geh', mein Kind, mit dir.

Zerline: Ich wollt und möcht es doch nicht,
ganz leise bebt das Herz,
zwar wär' ich wahrhaft glücklich,
doch treibt er wohl nur Scherz.

Don Juan: Komm doch, mein süßes Liebchen.

Zerline: Ich leide mit Masetto.

Don Juan: Ich will dein Schicksal ändern.

Zerline: Kaum kann ich widerstehn.

Beide: So laß uns gehn Geliebter (Geliebte), befreit von allem Leide,
in unschuldvoller Lieb.“

Es ist leider hier nicht möglich, Zug um Zug dieser Übersetzungen zu vergleichen. Wenn Bodanzkys Arbeit im Druck erscheint, wird man die Möglichkeit einer genauen Beurteilung haben. Sie wird im Zusammenhang mit seinen übrigen Absichten leicht zu bewerkstelligen sein. Nur einen Zug, der durch die helle Belichtung, die er hier empfangen, plötzlich scharf herauspringt, möchte ich näher erörtern: In der zwölften Szene (Don Juan-Elvira, Anna-Ottavio) übersetzt an jener Stelle, wo Elvirens ganze Entrüstung losbricht, Rochlitz:

„Immer mag ich mich verderben,
aber du sollst mit mir sterben,
schonen soll ich dich Verräter,
ach und wer verschonte mich?“

Levi übersetzt:

„Nicht mehr schweig ich, du Vermessner,
hoffe nichts, du Ehrvergessner,
mein Geschick und dein Verbrechen,
allen mach' ich's offenbar.“

Breitkopf:

„Hoffe nicht, daß ich dich schone,
nicht entdecke deine Taten,
wie du schändlich mich verraten,
alles will verkünden ich.“

Bodanzky:

„Hoffe nicht, elender Heuchler,
daß ich den Verstand verloren,
du bist schuld an meinem Zustand,
alles will enthüllen ich.“

Der Nachdruck liegt hier auf dem Wort „Zustand“, und nun mag man noch einen Schritt weitergehen und das Wort einfach physiologisch nehmen. Elvira ist von Don Juan geschwängert. Deshalb reist sie ihm nach, deshalb warnt sie ihn, in höchster Angst um sein Schicksal, noch in letzter Minute und deshalb trifft sie seine ruchlose Unbekümmertheit und Verstocktheit im Tiefsten ihres Herzens. Das mag weit hergeholt scheinen und steht doch unserem Empfinden wie der literarischen Tradition recht nahe. Die Gestalt der verlassenen Geliebten, die einer Frucht ihres

Fehltritts gewärtig, den Verführer oder Vergewaltiger um Ehrbarmachung durch eine Heirat anfleht, oder die dessen unteilhaftig etwa zur Kindesmörderin wird, geht ganz charakteristisch durch die Literatur bestimmter Zeiten und Völker, und gerade der Kreis literarischer Art und gesellschaftlicher Konvention, dem das erste „Don Juan“-Drama des Tirso de Molina entwuchs, hat in Calderon's geschändeter Isabel im „Richter von Zalamea“ einen Typus dieses Schicksales für die romanische Welt geformt, wie es später Goethes Gretchengestalt für die germanische wurde. Für das Theater und für eine „Don Juan“-Aufführung mag das praktisch nicht allzuviel zu bedeuten haben und doch wird es der Sängerin der Elvira für die Darstellung der widerstreitenden Empfindungen mancherlei Handhabe geben. Man erinnere sich nur der einzelnen Züge und wieviel für Elvirens Schwangerschaft spricht. Der starke, stetige und auch plötzliche Wechsel der Stimmungen, die Energie, mit der sie den Vater des zu erwartenden Kindes verfolgt, die sanfte eindringliche Melancholie, mit der sie Donna Anna, Frau gegen Frau warnt. (Hier müßte Elvira unstreitig den gereiften Eindruck machen. Leider ist das bei der üblichen Besetzung, die Donna Anna der Hochdramatischen zuweist, selten möglich.) Dann wieder das immer noch durchbrechende Gefühl der Liebe zu Don Juan, das für jede kleine Zärtlichkeit, ja bloße Liebenswürdigkeit dankbar ist, dankbar vielleicht auch für jede Mißhandlung, und das schöne Erinnerungen immer wieder neu beleben. Daß Don Juan selbst diese reinsten Momente benützt, um unter dem Deckmantel der Heuchelei und Leporellos ihr zu entkommen, macht sie nur mitleidenswürdiger, ihn nur verächtlicher. Hier bricht sie auch zusammen, und ihre Energie weicht einer tränenschweren Resignation. Sie beschließt ins Kloster zu gehen.¹⁾ Aber noch einmal versucht sie, ihn zur Umkehr zu bewegen. Nicht mehr für sich, nur mehr um seinetwillen. Es wird hier an Tiefstes gegriffen. Der Adel einer Frauenseele wie dieser ist ohnegleichen. Der germanische Gedanke der Erlösung durch ein reines Weib, um den Wagner kreist und der in Fausts Himmelfahrt lebendig geworden, wird hier berührt. Aber Don Juan ist kein Reuiger. Im Feuer entfesselter Lust und entfesselten Trotzes wächst ihm der Widerstand und sogar (wie romanisch!) neues wirkliches Verlangen nach seiner Erlöserin. Eine ungebrochene Dämonie, die erst am Überirdischen zerschellt, weil sie kein menschliches Gesetz kennt und weil sie Dämonie ist. In diesem Sinne hat die Gestalt mehr Größe als Faust, der sich immer wieder in Konventionen verfängt und in das, was die Menschen sittliches Bewußtsein nennen. Die innerste Unbewußtheit sündigen Vergehens

¹⁾ Wenn Jahn bemerkt, daß Elviras Arie an Zerline, gleichsam eine Bußpredigt, mit ihrem herben Zuschnitt die Vorstellung des Geistlichen erweckt, so mag man regenerierend sich erinnern, daß Elvira im Kloster aufgewachsen ist, ein Zug, den S. Kierkegaard in seiner feinen Studie „Elvira“ stark betont.

macht Don Juan sympathisch in seinem Glück und tragisch in seinem Untergang. Ein naiv Genießender, der sterben muß, weil Gott- und Menschheit vor die Lust die Sünde gesetzt haben.

Neben Don Juan, dessen Charakteristik in wundervoll wechselnder Fülle bald aus ihm, bald aus den andern springt, steht Leporello, der Diener, in ihrer historischen Entwicklung und in ihrer schließlichen Vollendung vielleicht die merkwürdigste Figur des Werkes. Über ihre Stellung in der romanischen Komödie, die in den wechselndsten Gestalten und unter den verschiedensten Namen immer ihre publikumsbeherrschende Geltung behält, braucht man hier nicht viel zu sagen. Über ihr Wesen in Mozarts Werk höchstens das eine, daß es hier weit über da Ponte hinaus urkräftigstes Leben erhält, so reich, daß aus Verwechslungs- und Verkleidungsscherzen, aus nächtlichen Rüpeleien und derbsinnlichen Späßen, aus gefräßiger Lustigkeit und grotesken Angstschauern, also aus durchaus Überliefertem plötzlich ein wirklicher Mensch hervorgeht.¹⁾

Daß er auf der Bühne nicht immer als solcher erscheint, liegt in den Verführungen, die die Bewußtheit der Hanswursttraditionen, die Möglichkeit komischer Ausbreitung in den Situationen und der Text auswerfen. Den Inbegriff einer buffonen Gestalt darzustellen, mag hier allen „ein Ziel gewesen sein, aufs innigste zu wünschen“. Sie vergaßen nur, daß darüber ein Mensch in die Brüche ging, der durch sich allein tragikomisch wirkt. Darum brauchte auch die Einführung der Rezitative, die textliche Extempores verhinderte, die Möglichkeit einer individuellen komischen Behandlung nicht zu verwehren. Letzten Endes wird es ja hier immer auf die komische Kraft und die Persönlichkeit des Leporello-Darstellers ankommen. Einige Winke für die Auffassung werden ihm trotzdem förderlich sein. Er sollte vor allem nicht vergessen, in Leporello das typisch Kammerdienerhafte zu betonen. Den Ehrgeiz, seinen Herrn zu kopieren, in allem Äußerlichen wenigstens. Dessen adlige Natur, wie sie sich vor allem in seiner wehrhaften Kühnheit und Verwegenheit allen Gefahren gegenüber zeigt, vermag er natürlich in nichts zu erreichen, weil ihm auch die von Jugend auf gepflegte Übung in allen ritterlichen Diensten fehlt. Er hat nur manchmal die Allüren des Edelmanns, die zu seiner Feigheit seltsam kontrastieren und nur dem Tiefergestellten gegenüber wirken, bei dem er sie ja auch, seine proletische Natur verratend, jederzeit anbringt. Freilich ist zu seiner Entschuldigung zu sagen, daß er in einer Umwelt, deren oberstes Bestreben die Entlarvung und Vernichtung seines Herrn ist, der Prügelknabe aller, Don Juan eingeschlossen, sein muß und wohl auch schon früher oft war. Darin liegt etwas von der Stellung eines Hofnarren Shakespeare'scher

¹⁾ Diese vielfache Verknüpfung mit dem äußeren Geschehen gab natürlich un-
gemein Gelegenheit zur musikalischen Charakteristik, fast größere als zu der des
Don Juan.

Prägung, und seine Furcht, wie sein Spott werden gleicherweise begreiflich, als Äußerungen einer aufgestörten Innerlichkeit zumindest, die in ihren Ruhepunkten gleich ins andere Extrem fällt und sich zu einer Herrennatur lächerlich bläht. Im ganzen also eine stark tragikomische Gestalt, deren theaterhistorische Stellung wohl aus ihrer Zeit heraus, nicht aber mit realen Maßen und aus unserer begreiflich erscheint. Um so größer wird ihre dichterische Atmosphäre, und das grenzenlose Mitleid, das der arme außer sich geratene Kerl in der Schlußszene erweckt, ist um nichts schwächer als die Entrüstung über irgendeine andere Schandtät Don Juans. Die Episode wird hier zur Dienenrtragödie und hätte, ausgeführt, gerade in ihrer Zeit eine vernehmliche Anklage sein können. Daran ändert auch die ver-söhnliche Schlußwendung nichts.

Um die Trias Elvira, Don Juan, Leporello schlingen sich die beiden Liebespaare. Ihre Stellung im Werk wird nicht wesentlich zu ändern sein, aber Einzelzüge werden nach Bedarf schärfer und verschwimmender werden müssen. Zerline, die anmutigste in jener Reihe Mozartscher Frauen-gestalten, die man mit Beaumarchais' Wort, das Figaros Susanne galt, „femmes spirituelles et ravissantes“ nennen möchte, wird ihre Lieblich-keit raffinierter, ihre Sinnlichkeit leichtfertiger, ihr Tändeln bewußter machen müssen. Der kluge Ehrgeiz und das schlechte Beispiel einer lockeren Zeit, die im 18. Jahrhundert mancher Bauerndirne den Weg nach oben öffneten, dürfen nicht unbetont bleiben. Das wird ihre rasche Schwäche im Duett (I, 6) mit Don Juan, dessen zärtlich-süßer Werbung auch ihre Sinnlichkeit erliegt, nur um so begreiflicher machen.

Masettos Bild als eines gutmütigen, manchmal jähzornigen, bäuer-lich-plumpen Burschen wird sich kaum verschieben. Wenn der Gegensatz zwischen dem adligen Herrn und dem getretenen Bauern, der bei Leporello fast überbrückt erscheint, irgendwie wetterleuchtend zum Vorschein kommt, so wird das ganz im Sinne der Wirkung und der Entstehungszeit des Werkes sein.

Bleiben neben dem Komtur, dessen Greisenadel durch einen Zug körperlicher Schwäche die Tat Don Juans nur ruchloser macht,¹⁾ Donna Anna und Ottavio, das zweite Liebespaar, von Masetto und Zerline durch Beanlagung und Erziehung so sehr verschieden wie von Don Juan und Elviren durch die Art ihres Gefühls. Neben dem Glutstrom des Blutes in diesen beiden, der die adelige Frau trotz Kloster und Kirche in die starken Arme des Verführers trieb, der Eisgang des Gefühls bei jenen, darin das Blut stockend gefriert und der Geist das Fleisch tötet oder zu-

¹⁾ Hier ist zu bemerken, daß dieser Zug verfallenden Lebens beim Komtur in der ersten Szene stark hervortreten soll. Um so wuchtender wird seine gehaltene Energie in den Geisterszenen, die natürlich in der äußeren Erscheinung körperlich nichts verändern dürfen, dazu kontrastieren.

mindest zum Heile des Glaubens und der Sitte lenkt. Zwei Seiten süd-romanischen Wesens, Weltlust und Weltflucht, die sich ergänzend jener Zeit spanischer Kultur, die des fünften Karl und des zweiten Philipp Regierungstage bezeichnen, denkwürdigstes Gepräge geben und denen die bildende Kunst nicht minder brünstig ihr Wissen lieh, wie Calderon's Mönchsstarrheit ihre glutende Seele.

Schon darum ist Hoffmanns Vision, die in Anna das aufkochen läßt, was in Elvira allein brennt, dichterischste Unmöglichkeit, weil sie das Gegenspiel zerstört, das Mozarts Genie so wunderbar richtig fand. Niemals steht Don Juan zwischen Elvira und Anna, nur neben ihnen, aber dicht an die erste geschmiegt.

Höchstens Anna zwischen Don Juan und Ottavio, von beiden nach der Art ihres Wesens begehrt, und doch für keinen ein Gefühl tragend, eigentlich aus innerem Entschluß reif für eine klösterliche Einsamkeit, die nur aus Dankbarkeit für den Beschützer Ottavio zur ehelichen wird. Wo ist da sinnliche Liebe zu dem Verführer, jene Liebe, wie sie der geniale Grabbe aus dem Faust-Kontrast sich formen läßt?

Und damit ist auch die Stellung Donna Annas in einer Aufführung gegeben, die sich von solchen Erwägungen leiten läßt. Sie wird verschwimmender, rückwärtiger sein, denn vor ihr stehen Elvira und Zerline als sinnlich-lebendige Kräfte. Annas Sache ist nur der motorische Antrieb des reizvollen Spiels, der moralische Ring, der die Wunder des Lebens erdrosselt. Auch musikalisch wird sich das blässere Bild dieser Figur leicht erzielen lassen, wenn man nur mutig genug ist, die Briefarie wegzulassen. Das Unglück wird nicht groß sein. Schon Jahn spricht das deutlich aus, und der Verdacht, daß die Szene später eingeschoben wurde, legitimiert dieses Vorgehen. Neben der dramaturgischen Unmöglichkeit, eine stumme Person eine ganze Szene lang neben eine redende oder singende zu setzen, und der dramaturgischen Unnötigkeit, da die Situation sich am Schluß wiederholt, steht die musikalische, der gewöhnliche Mangel einer Sängerin, die diese Arie so singen könnte, daß die Koloraturen als Empfindungen zum Ausdruck kämen.

Die gleiche dramaturgische Uneinfügbareit, aus den gleichen Gründen einer Nachkomposition, hat auch Ottavios zweite Arie. Auch sie wird zu weichen haben, aus gesangstechnischen Gründen und um auch hier das Bild Ottavios zurücktreten zu lassen. Das wird sich ja im allgemeinen nie und nirgend stark hervorwagen, und so wird ihm der gute Ruf eines wohlherzogenen Kavaliers und vornehm zurückhaltenden Menschen bleiben, der von Brakenburg-Gefühl frei sein kann, und dessen Weichheit nicht für unmännliche Schwäche zu gelten braucht.

Diese Absichten werden für die Gesamtwirkung des Werkes maßgebend sein, wenn sie den Darstellern deutlich und geläufig gemacht

werden können, wenn weiter oder in erster Linie schon die Wahl geeigneter Persönlichkeiten die Durchführung dieser Absichten erleichtert. Zu diesem Problem der Innenregie kommt hier, wo so vieles in Drama und Musik Gefühlsintensität nach den verschiedensten Richtungen ist, sorgfältigster Plan und Abwägung aller Erfordernisse und Möglichkeiten in den Schauplätzen. Beides in jenem Sinn, der für die Grundauffassung maßgebend ist. Denn auch Roller hat, wie selbstverständlich, beides nach besten Kräften genützt, aber an der ehernen Hand einer Inszenierungsidee, die das Werk, wie ihn, in falsche Bahnen lenkte. Ob es hier anders wird, ob diese Inszenierung, die ich hier vorführe, längeres, lehrreicheres Leben haben wird, wird lediglich davon abhängen, wie weit die Grundidee das Bühnendasein des Werkes fördert, wie weit sie allein den Maler gefördert hat. Ich habe deshalb die Grundrisse der einzelnen Schauplätze¹⁾ hierher gesetzt, und jedem „Don Juan“-Kenner wird es schon nach seiner eigenen Vision vom Werke unschwer möglich sein, Absicht und Wert dieser Blätter zu durchschauen. Was sie darüber hinaus im Raume und im Lichte der Bühne an Wirkungen empfangen, wie sie architektonisch gefaßt und malerisch empfunden sind, wird davon unabhängig bleiben müssen. Hier entscheidet allein die Disposition, der Grad der Zweckmäßigkeit. Diese Entwürfe rühren von Ottomar Starke her, dem jungen Freiburger Maler, der sich am Münchener Hoftheater die ersten Spuren verdiente, und der dann dem jungen, zu früh eingegangenen Frankfurter Komödienhaus neben Karl-Heinz Martin den jähen Glanz einer kurzen Blüte gab, um nun am Mannheimer Hoftheater sein sehr farbiges und kluges Talent zu entfalten. Was er im Verein mit Arthur Bodanzky am „Don Juan“ geleistet hat, im Detail zu erläutern, verbietet mir der Rahmen dieser Erörterungen. Ich will nur kurz die besonderen Absichten jeder Szene skizzieren.

Die erste, aus der doch der Mord mit jeder Zunge reden müßte, der Schauplatz erfrorenen, in Überlieferung und Greisenlaune erstarrten Lebens: die Grabesversunkenheit, in die den Komtur Don Juans Tat befördert, ist schon da. Der Regisseur tut am besten, hier Mozarts Anweisungen genau zu befolgen, die wundervoll intuitiv treffen, was sein Endziel sein muß: die dramatischen und musikalischen Werte in der Regie genau auszuschöpfen und hier zumal die körperliche und seelische Lebendigkeit des Werkes zu erreichen. Und gerade darum hat sich Bodanzky besonders bemüht.

Die zweite Szene, ein Bild sonnigster Heiterkeit, südlichen Frohlebens. Ich glaube, daß hier der Grundriß schon das Gewollte vermittelt. Und wenn dann der Abend langsam hereinsinkt, die Spaliere der Weinlauben rötlich färbt, und die Sonne, purpurn verglühend, seltsam violetten

¹⁾ Siehe die Beilagen dieses Hefts. Red.
XI. 17.

Tönen weicht, so wird das Don Juans aufkeimendem Verlangen nach Zerline wirksame Folie sein.

Die dritte Dekoration, Don Juans Garten, leitet zum Fest über. Sie soll auch in keinem Augenblick vergessen lassen, daß drinnen im Palaste die Orgie bereits im Gange ist. In die helle Sommernacht dieses Bildes, deren Schwüle Wünsche und Begierden weckt, fällt Don Juans rauschendes Presto der Champagnerarie, fällt Masettos wachsende Not mit Zerline, fällt geheimnisvoll das Erscheinen der drei Masken.

Nun folgt als viertes Bild das Fest, in das man zauberhaft wie durch eine Wandeldekoration hineingeraten scheint. Denn noch ist der Garten da, den man eben verlassen hat, und zwei Säle nebeneinander, die den Eindruck einer Zimmerflucht erwecken. Und nun hat man mit dieser Dreiteilung, die auch bildhaft alles Erdenkliche ermöglicht, die Lösung des „Dreiorchester-Problems“. Zwanglos fügt sich die Verteilung und die Gruppierung der drei Tänze dazu. Im ersten Saale tanzen die Edelleute Menuett, im zweiten die Bauern ihren Kontertanz und im Garten dreht Leporello plump und lärmend Masetto im deutschen Walzerschritt. In dieser Anordnung wird auch die stürmische und gefährliche Schlußsituation des ersten Aktes besonders deutlich und wirksam, schon dadurch, daß sich ihr ganzer Verlauf im zweiten Saale konzentriert, der hier wie eine Falle wirkt. Und auch der eine Moment, in dem Don Juans sonst so verwagener Mut klein und zaghaft wird, und der ihn Leporellos schlotternder Angst näher bringt als sonst (siehe auch Jahn!), wird hier besonders plastisch zum Ausdruck kommen können.

Dem nun in Nacht getauchten, schon bekannten Bild des ersten Aktes folgt als zweite Szene des zweiten Aktes der Schauplatz für das Sextett. Bodanzky hat für diese Szene, an der schon so viel versucht wurde, eine dunkle, im Abendschein verdämmernde Vorhalle im Palaste Donna Annas gewählt. Das Zusammentreffen der sechs Personen wird hier doch nach Möglichkeit motiviert. Leporello, ängstlich vor dem Augenblick der Entdeckung seiner Verkleidung, gerät in der Dunkelheit mit Elvira dahin; Anna und Ottavio sind ja hier zu Hause, und Zerline und Masetto sind auf der Verfolgung des vermeintlichen Don Juan.

Nun folgt die Friedhofsszene, die auch nach Möglichkeit einengt und das Grabmal des Komturs als vorherrschenden Mittelpunkt annimmt, und dann die Schlußszene, die Schwierigkeit jeder Don Juan-Inszenierung. Ihr Grundriß mag, unterstützt durch eine genaue Beschreibung aller Örtlichkeiten, ein Bild der hier vorwaltenden szenischen Absicht geben. Ihre wirkende Grundstimmung aber wird orgiastischste Sinnlichkeit sein müssen, das einzige Bestreben, den ahnungslosen Helden auf dem Höhepunkte seines arglosen Lebensrausches und Genießens zu zeigen, die tragische Ironie auf die höchste Spitze zu treiben. In diese Stimmung muß Elvirens letzter

Warnungsschrei, muß des Komturs eiskalter Vernichtungsruf mit ganzer peripetischer Gewalt hineinfahren. Hier vollendet sich auch Leporello's menschliches Bild, fern aller komischen Lazzi, die es sonst verunziert haben. Ich gebe für den letzten entscheidenden Augenblick Bodanzky's Regie-Anweisungen wieder, die ich mir sonst leider versagen muß: „Mit dem Einsatz des Allegro wird die Bühne wie in violetten Dunst gehüllt, draußen stürmt und wettert es. Irrlichter vor der Tür, Rauch überall (keine Flammen). Bei dem ersten Einsatz des Chores springt Don Juan, wie von Furien gepeitscht, auf und sucht nach einem Ausgang. Vergeblich; überall stellen sich ihm überlebensgroße undeutliche Gespenster entgegen, die die Arme nach ihm ausstrecken. Blitz, Donner. Leporello hockt zitternd unter dem Tisch, rechts vorne.“

Der Chor muß, um die vom Komponisten beabsichtigte erschütternde Wirkung auf die Zuhörer und vor allem auf Don Juan selbst auszuüben, möglichst so postiert werden, daß er das Orchester und den Spektakel auf der Bühne noch übertönt. Vielleicht im Orchesterraum selbst oder durch Sprachrohre, je nachdem die Mittel oder die Raumverhältnisse es gestatten.“

Und weiter:

„Don Juan, der verzweifelt einen Ausgang gesucht hat, sinkt nun ohnmächtig zu Boden (Versenkung), kaum ist Don Juan verschwunden, wird auch schon die Bühne heller. Draußen Morgenröte. Der ganze Spuk muß zu Ende sein.“

Und nun treten die Hauptpersonen wieder auf, und es erfolgt die so selten versuchte Restitution des eigentlichen Schlußensembles. Nachdem sie die Kunde von Don Juans Untergang freudig vernommen, ziehen sich alle nach vorne bis an die Rampe. Hinter ihnen schließt ein in leuchtenden Farben strahlender Vorhang die Bühne vom Proszenium ab und in spielerischem, lehrreichem Behagen schließt, der Unwirklichkeit zurückgegeben, was soeben als scheinbarste Wirklichkeit Spiegel und abgekürzte Chronik ewigen Menschentums war. Dieses Auf- und Vortreten sämtlicher Personen am Schluß ist auch allen „Don Juan“-Bearbeitungen vor Mozart eigen. Dort beruhte es auf einer hergebrachten Gewohnheit des Theaters, vielleicht auch auf dem Wunsch, den Zuhörer nicht mit dem aufpeitschenden Effekt zu entlassen, sondern in friedlicher Beruhigung und bereichert durch eine sittenfördernde Moral. Die Absicht eines friedlichen Ausklangs hat auch Bodanzky, seiner Auffassung gemäß, zu dem ursprünglichen Schluß bewogen. Dazu kam, vielleicht rein äußerlich, auch der Wunsch, das Bestreben, das spielerische Moment im Sinne jenes Theaters, das den Kontakt zwischen Bühne und Zuschauerraum so hoch wertete, und das ja auch heute wieder so modern ist, stark zu betonen. Die Moral, die einst sogar das geistliche Drama sich des Stoffes bemächtigen ließ, ist natürlich für uns Heutige unwesentlich geworden.

Diesem dramaturgischen Verfahren, das sich auch als Wirkung sicherlich rechtfertigt, schließen sich kleinere Eingriffe und Abweichungen an, aus verschiedenen Gründen geboren. So wird hier die zweite Verwandlung des ersten Aktes mit der G-dur Arie Ottavios geschlossen, ab-

weichend vom Original, das noch das Rezitativ und die Champagner-Arie hinzufügt, die beide nun in die nächste Szene, Don Juans Garten, geschoben sind. Was auch, in Beziehung zum Fest gebracht, schon durch die noch sinnlichere Stimmung dem lebenspeitschenden Rhythmus der Champagner-arie wirksamstes Relief sein wird.

Das B-dur-Stück in der ersten Verwandlung des zweiten Aktes (Don Juan, Masetto, Bauern) ist aufgemacht, dafür die D-dur Arie des Leporello nach dem Sextett gestrichen, weil sie völlig am Italienischen klebt und etwa gleich einem Wiener Couplet, dessen Hauptwirkung dem Dialekt entspringt, ihre besten Reize von dem besonderen Ineinanderfließen von Sprache und Musik empfängt. Daß man dafür bei deutschen Sängern wohl sehr selten die nötige Begabung finden wird, ist leider Tatsache.

Bleibt noch zu erwähnen, daß Elvirens Es-dur Arie im zweiten Akt, die so oft in den ersten verlegt wird, hier ihre originale Stellung beibehält, schon deshalb, weil sie hier, im Augenblick neuerlichen und schmerzlichen Betruges, auch ihre völlige dramatische Berechtigung hat. Sie steht nun, durch den Wegfall der Leporello- und zweiten Ottavio-Arie bedingt, unmittelbar nach dem Sextett.

Aus solchen verschiedenen Arbeiten am Gefüge des Werkes und am Wort, aus solcher Ausdeutung des dramatischen, musikalischen und szenischen Gehalts kann sich beim glücklichen Gelingen alles einzelnen, bei treffender Wahl und möglicher Ausnützung genügender Mittel jenes „Don Juan“-Ganze ergeben, das schon so lange sehnsüchtigstes Bemühen der deutschen Bühne ist. Mit einer Auffassung ist nichts getan. Sie muß auch recht behalten. Nicht vorübergehend, sondern dauernd. Sie muß in allen ihren neuen Ausdrucksformen in einem höheren Sinn populär werden, wie es ja die alten in einem niedrigen, nur schwer zu bekämpfenden geworden sind. Ob Bodanzky's Arbeit diese Fähigkeit hat, wird der Bühnenversuch, den Mannheim unternimmt, lehren müssen. Man darf, wie immer er ausfällt, nicht vergessen, daß gerade die letzte, höchste „Don Juan“-Wirkung an unserer heutigen darstellerischen Persönlichkeitsarmut leicht scheitern könnte. Wo ist der deutsche Don Juan-Darsteller, der hier gefordert wird, und welche Bühne hat ihn? Wo ist Elvira, die doch schon eher deutsch gefaßt werden kann, wo Zerlinens südliche Anmut, wo Leporello's skurriles Menschentum? Soll uns diese traurige Erwägung einen deutschen Don Juan ganz rauben? Es wird auch nicht sein müssen. Denn man hat längst einsehen gelernt, daß auch aus mittleren Kunstelementen bei zielbewußter Arbeit und einheitlichem, ideenreichem Willen, der sie lenkt, Hohes zu holen sei. Wenn eine Aufführung auf der Grundlage dieser Anregungen das erreichte, dann erwiese sie auch gleichzeitig die künstlerische Kraft und Berechtigung dieser Anregungen. Und dann löste sich vielleicht das Problem einer „Don Juan“-Einheitlichkeit, das jetzt neuerdings den Deutschen Bühnenverein beschäftigt, hier von selbst.

MUSIKALISCHE EXOTIK

VON DR. WALTER NIEMANN-LEIPZIG

Die sehnstüchtige Phantasie unserer Tonkünstler ist immer mehr nach Osten gewandert. Zuerst ist es das Land Orplid klassisch-hellenischen Altertums, als um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts in Florenz die Oper geboren ward. In Venedig schaffen die ausgedehnten Handelsbeziehungen der damaligen Königin der Meere zugleich die ersten musikalischen Brücken zum Orient. Ihre Festigkeit und ihr Verkehr wachsen im 18. Jahrhundert. Hasses Oper „Solimano“ mit der prachtvollen orientalischen Herrschergestalt des Osmano und dem Prunk ihrer szenischen Bilder beschwört, namentlich in der Opera buffa, eine ganze Flut von „Türkenopern“. Glucks köstliche Einakter „Le cadi dupé“ und „Pilger von Mekka“ sind wohl die bekanntesten Trabanten in Solimanos Gefolge. Gerade Gluck, der Sänger des klassischen Altertums, träumt sich zur Erholung gern in die östliche Welt und führt die Reize ihrer exotischen Farben und den Humor ihrer drolligen Vertreter in die kleinen Formen seiner Ballets („L'orfano della China“) und Singspiele („Le Chinois poli en France“) ein. Das Singspiel greift die dankbaren orientalischen Gestalten sofort mit besonderer Vorliebe auf. Es entwickelt an ihnen namentlich zwei Seiten: einmal die komische des grotesken Widerstreits zwischen exotischer und europäischer Kultur, dann die menschlich-große und versöhnliche des Gegensatzes zwischen Heide und Christ: der Heide beschämt durch seine christliche Milde und Herzensgröße den Christen. Damit stehen wir mitten in Mozarts „Entführung aus dem Serail“, und die mit Gluck einsetzende exotische Färbung in der musikalischen Erfindung und Instrumentation wird für solche Stoffe nun unumgängliches Requisit. Mozart in der „Zauberflöte“ und sein kleiner Vollender Peter Winter in der „Pyramide in Babylon“ sind es auch, die den Schritt in die altbabylonische Kulturwelt unternehmen.

Damit ist der Orient im engeren Sinn der Tonkunst erobert. Seine eigentliche Zeit wird natürlich die Romantik. Weber zaubert die Welt seines „Oberon“ hervor, in dem das arabisch-türkische Kolorit mit Rittern, Elfen und Meermädchen im Rahmen einer grandiosen, Meer und Land umspannenden Natur eine einzige, aus Germanischem und Orientalischem gemischte Farbe ergibt. Die Zeit der Romantik, mehr noch die der Nachromantik und des Verismo in der Opernkomposition Italiens, Frankreichs und Deutschlands entdeckt zugleich ein wichtiges Bindeglied zur orientalischen Welt: die maurisch-halborientalischen Stimmungsreize der hesperischen, der hispanischen Länder mit der Alhambra Granadas. Neben den modernen Franzosen, deren impressionistische Malerei ja vorher dieselben Entdeckungen machte und die impressionistische spanische Malerei völlig in ihren Bann zog, tun sich hier namentlich die sonnendurstigen

Brudervölker des skandinavischen Nordens mit ihren Opernballets und Orchestersuiten hervor. Auch zum westlicheren Teil des Orients fährt man nun über das Mittelländische Meer; man entdeckt den Zauber der Wüstenstimmungen. Bereits David fing ihr musikalisches Element in seiner „Wüste“ auf. Saint-Saëns sichert sich in Symphonie und Suite Algerien und, mit „Samson und Dalila“, auch die biblischen Lande. Verdi mit der „Aïda“ und Goldmark mit der „Königin von Saba“ stellen sich ihm auf der Opernbühne als musikalische Eroberer Ägyptens zur Seite.

All' dies genügt schließlich nicht mehr. Dem modernen Menschen müssen die Entfernungen schon sehr groß vorkommen, will er das Land seiner Phantasie, seiner Künstlerträume wirklich als exotisch empfinden. Die Russen treten zuerst den ihnen vorgezeichneten Weg gen Osten an. Borodin's „Steppenskizze aus Mittelasien“ mit dem flimmernden Sonnenbrand seines „allerhöchsten“ Orgelpunktes in den Violinen weist ihn. Zahlreiche Kleinmeister der modernen russischen Klaviermusik gehen ihn nach. Damit ist die Poesie des Orients, des fernen Ostens im weiteren Sinn, musikalisch entdeckt. Zuerst die Poesie des östlichsten Rußland mit dem Völkergemisch seiner großen Handelsplätze, mit dem Goldprunk ihrer Kathedralen. Das ist der halbe Orient. Dann die starken musikalischen Stimmungswerte der unendlichen sibirischen Steppen mit ihrer schwermütigen Verlassenheit, ihrer träumerischen stillen Schönheit. Auf dem südlicheren Wege zum Orient, der durch den Kaukasus führt, liegt Persien und Indien. Ein Führer des modernen England, Granville Bantock ist es, der mit seinen Suiten, Chorwerken und Liedern Ägypten, vornehmlich aber Persien und Indien der Tonkunst hinzuerobert.

Schließlich aber tut sich, so in manchen Klavierzyklen der Jungrussen (Stcherbatcheff u. a.), die gleißende Welt des fernen Ostens auf. Die europäische Kunst hat schon seit langen Jahrzehnten einen gewaltigen und tiefgehenden Einfluß durch die bildenden Künste und das Kunstgewerbe des fernen Ostens erfahren; was wäre die ganze moderne künstlerische Porzellanindustrie Kopenhagens, was unser modernes europäisches Kunstgewerbe, was der französische und der an ihm geschulte nordische Impressionismus mit seinen genialen Tiermalern, z. B. dem Schweden Liljefors, ohne China und Japan? Beide großen Reiche einer uralten künstlerischen Kultur, besonders aber das Land der Chrysanthemen und der zierlichen, musikalisch von Sullivan, dichterisch von Loti entdeckten Geishas, Japan, nebst seiner ganzen malayisch-mongolischen Umwelt sind heute auch in der Tonkunst modern. Breitesten Kreisen hat Puccini's „Madame Butterfly“ diese neue Welt zuerst nahegebracht. Zur glühenden Sonne in den Farben seines Verismo tritt hier die erschütternde Klage eines an dem brutalen Egoismus der modernen, europäisch-amerikanischen Kulturwelt, an der Treulosigkeit und Feigheit ihrer meisten Vertreter langsam zerbrechenden Frauenlebens.

Wir empfinden diese Musik als exotisch. Nicht, weil sie Gebrauch von primitiven Tonarten, von naturalistischen Quintenfolgen und fremdartigen melodischen Melismen macht, sondern weil ihre Stimmung, ihre üppige und schwüle Harmonik uns unweigerlich in den Bann des Exotischen zieht. Den Japanern würde es hingegen mit ihr wohl ähnlich gehen, wie den Spaniern mit Bizet's „Carmen“: sie würden Puccini's Butterfly als Blüte ihres Stammes nicht anerkennen, der allzu „europäischen“ Musik jede japanische Note absprechen.

Nach Japan China. Die chinesische Lyrik des Schi-King sucht der Frankfurter Meister einer spinnwebfeinen musikalischen Miniatur in seiner prächtigen Serenade, Bernhard Sekles, für uns in seinen Liedern zu erobern. Mit seiner symphonischen Dichtung der „Hängenden Gärten der Semiramis“ hatte er schon gezeigt, wie stark es ihn zum Orient trieb.

Auch des Führers des französischen Neu-Impressionismus, Claude Debussy's Musik ist gar nicht denkbar ohne die Poesie und den Duft exotischer Stimmungen und Bilder. Debussy hat das ausgesprochen, als er den Engländer Cyril Scott mit Recht als den Seinen begrüßte und dabei von dessen Musik „in der Art der javanischen Rhapsodien“ gesprochen, die sich „ungehindert durch den Zwang herkömmlicher Formen, in freier Phantasie und zahllosen Arabesken“ entwickele. Im „Heiligen und Profanen Tanz“, in dem er das ätherisch-feierliche Kolorit der chromatischen Harfe mit Begleitung des Streichorchesters der Darstellung des Exotischen erobert, in den Pagoden aus dem Klavierzyklus „Estampes“ hat er selbst poesievolle Beiträge zum Kapitel musikalischer Exotik geliefert.

Mit dem jungen, hochmodernen englischen Meister Scott stoßen wir, vorbereitet durch Puccini's Gestalt des Leutnant Linkerton, auf die merkwürdige Erscheinung, daß in noch weit höherem Grade wie die romanischen gerade die germanischen Völker, insbesondere die angelsächsischen Stämme der Engländer und Nordamerikaner, am eifrigsten um den Ausdruck musikalischer Exotik ringen. Ja, das Beispiel Scott's, Frederick Delius' und Mac Dowell's beweist, daß die romantischen und sensiblen Tonpoeten rein angelsächsischer oder mit germanischem, nordgermanischem und — wie bei Delius und Charles Martin Loeffler — mit romanischem Blut gemischter Rasse die suggestivsten Tonmaler des Orients und des fernen Ostens sind. Mit einer „Soirée japonaise“ für Klavier bekennt Scott das Ziel seiner Künstlerträume: Japan. Sein Klavierstück „Lotusland“, das denselben Weg nimmt, mag als Beispiel für die Art seiner und der Übrigen exotischen Stimmungspoesieen gelten: ganz schwüle, sinnlich-orientalische Stimmung lullt uns ein. Eine exotische Melodie schwebt mit zierlichem Rankenwerk über den lastenden Vierteln des Basses. Jede festere Tonalität ist vermieden; die Melodie wächst in Oktaven, Harfenrauschen unterbricht sie, wieder erscheint sie und verweht im sanften Winde: in sengender Sonne liegt die unbeseelte Natur da. Eine ungelöste Dissonanz: der Traum ist aus ...

Der junge Scott geht von Mac Dowell, Nordamerikas naturfreudiger Dichterseele, aus. Auch Edward Mac Dowell liebte als Romantiker den Orient; er kam zu ihm durch Victor Hugo's „Orientales“ und die Sarazenen-sagen. Heißer fühlte er sich aber, der Nordamerikaner schottischer Vorfahren, zur musikalischen Exotik in den Weisen der indianischen Ureinwohner, der Indianer, und der schwarzen afrikanischen Mitbürger der Südstaaten, der Neger, hingezogen. Wie Dvořák in seiner Symphonie „Aus der Neuen Welt“ und einigen Kammermusikwerken, hat auch Mac Dowell versucht, die indianischen, einer harmonischen Behandlung widerstrebenden „Melodien“ der Kunstmusik nutzbar zu machen. Zahlreiche Amerikaner sind ihm darin gefolgt. Eine amerikanische Nationaloper hat das freilich noch immer nicht zuwege gebracht, wohl aber ist die Orchester- und Klaviermusik Nordamerikas dadurch um verschiedene, sehr eigenartige Werke bereichert worden. Länger wie seine „Indianischen Suiten“ werden Mac Dowells „Amerikanische Waldidyllen“ und „Neu England-Idyllen“ für Klavier leben, die manche Perle amerikanischer Exotik bergen. Dort Wigwam und Lagerfeuer der Indianer mit fremdartigen monotonen Flötenklängen, hier die in der munteren kindlichen Schwatzhaftigkeit des wohlgenährten lustigen Darkie bei der Baumwollernte unwiderstehliche Plantagenmusik, wie sie im nordamerikanischen Liede schon früh bei Stephen Foster auftritt. In ihr reichen sich Nordamerika und England, Mac Dowell und Cyril Scott die Hand. Scott hat die groteske Feierlichkeit der Negertänze, die melancholischen oder ausgelassenen Gesänge, die das Naturvölklein auf den Plantagen singt, kaum weniger liebevoll wie Mac Dowell belauscht und in seine Klaviermusik gebannt. Er drang im Gebiet amerikanischer Exotik auf Delius' Spuren am weitesten südlich: in das palmenumrauschte Florida („Tallahassee“).

Was soll und was kann uns nun diese musikalische Exotik sein? Niemals wird die exotische Musik der Entwicklung unserer abendländischen Musik eine neue Richtung geben, denn sie ruht auf völlig anderen kulturellen Grundlagen. Unsere abendländische Musik betont die höchste Ausbildung der seelischen, die orientalisch-exotische die der sinnlichen und körperlichen Kräfte. Unsere Kunst ist spirituell psychisch gewandt, die morgenländische im engsten Anschluß an das tägliche Leben und in einziger enger Verbindung mit den religiösen Übungen materiell-physisch.

Nicht immer ist das beherzigt worden. Die Musikwissenschaft freilich trifft an verfrühten Nutzenanwendungen ihrer seit Ende des 18. Jahrhunderts immer eifriger betriebenen Forschungen über exotische Musik keine Schuld. Sie hat, abgesehen von den Kapiteln über exotische Musik in den älteren großen allgemeinen Musikgeschichten, bereits frühzeitig eine Reihe von hervorragenden Spezialforschern der exotischen Musik gestellt. Auf die beiden Jones, William und Edward, zu Anfang des 19. Jahrhunderts, die die Musik der Türkei, Arabiens, Persiens und Indiens in ihren Bereich

zogen, folgte in den vierziger Jahren der Geschichtsschreiber der Niederländer, Kiesewetter. Ihm Salvador (Arabien), Amiot und Wegener (China) und in den siebziger und achtziger Jahren der große Erforscher der indischen Hindumusik, Tagore. Um die Jahrhundertwende traten ihnen zahlreiche Franzosen, die Dechevrens, Rouanet und Combarieu (Arabien) zur Seite. In unseren Tagen sind es hauptsächlich die Polak, Hornbostel und Abraham, die unsere Kenntnisse über exotische Musik außerordentlich erweitert haben. Zum ersten Male sind sie mit dem Phonographen, dem jüngsten Bruder des Photographen, der exotischen Musik zu Leibe gegangen. Erst der Phonograph hat die objektiv genaue und ungeschminkte Aufzeichnung exotischer Musik ermöglicht; erst der Phonograph hat uns aber auch gelehrt, welche Welten die exotische Musik von der abendländischen trennen.

Die Schwierigkeiten und Irrtümer begannen daher sofort, als man versuchte, die exotische Musik der abendländischen praktisch dienstbar zu machen. Georg Capellen war es vornehmlich, der vom fernen Osten her die Brücken zu unserer Tonkunst schlagen wollte und von der Übernahme exotischer Musik in die unsere die Zukunftsmusik erwartete. Saint-Saëns' rege schöpferische Phantasie schloß sich ihm an und sprach geradezu davon, daß unsere heutige Musik an der Grenze ihrer Entwicklungsmöglichkeiten angelangt sei, daß unsere Tonalität und Harmonik mit dem Tode rängen, und daß alles Heil für die total erschöpfte abendländische Melodik, Harmonik und Rhythmik vom Orient komme. In Wirklichkeit kann die exotische Musik der unseren nur das sein, was die japanische Malerei unsren bildenden Künsten ist: eine Bereicherung des Ausdrucksgebiets unserer Musik durch neues Material. Das haben unsere schaffenden Tonkünstler sofort sich zunutze gemacht. Vom Zauber der jungfräulichen Romantik des Exotischen, vom Duft seiner zarten und fremdartigen Lyrik magisch gefesselt, stürzten sie sich, ohne sich sehr richtig um Theorien und Theoreme zu kümmern, die ihre Phantasie nur gehemmt hätten, auf das musikalische Neuland. Was sie lockte, war in erster Linie die neuartige exotische Stimmungswelt. Sie ergriff die Phantasie namentlich unserer romantisch beanlagten Tonkünstler. Die primitiven Tonarten, die fremdartigen und zusammengesetzten Rhythmen einer naiven Kunst im Naturzustande traten hinzu und assimilierten sich ihrer eignen Persönlichkeit.

Im Sinn dieser Assimilierung, dieser Umbildung und neuen Verwendung des Exotischen in unserem und unserer Zeit Geist, keinesfalls aber als Selbstzweck, dürfen wir allerdings auf die exotische Note in unserer modernen Musik Hoffnung setzen. Hier wie überall aber wird des Lebens, der Praxis goldener Baum unserer Kunst in seinem weiteren Wachstum zeigen, ob der Saft, den er aus diesen frischen jungen Wurzeln in Gestalt neuer Ausdrucksmittel zieht, ihm zum Segen oder Unsegen gerät.

ÜBER FEHLER, NACHLÄSSIGKEITEN, UNGENAUIGKEITEN UND ZWEIDEUTIGKEITEN IM MUSIKALISCHEN TEXT

VON PROF. G. H. WITTE-ESSEN

In Heft 13 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift hat Herr Dr. Gustav Altmann die Aufmerksamkeit auf eine Stelle im zweiten Satz der D-dur Violinsonate von Beethoven gelenkt. Er vermutet, daß hier ein Schreib- oder Druckfehler vorliegt, und versucht diese Vermutung zu be- begründen durch einen Hinweis auf die weitere Gestaltung der Melodie sowohl im Thema als in den Variationen. Was das fragliche Sechszehntel betrifft, so halte ich für meinen Teil es durchaus nicht für ausgeschlossen, daß Beethoven durch diese Verkürzung des Auftaktes im Thema nach- trüglich die Dissonanz zwischen Oberstimme und Baß (die in den Vari- ationen nicht vorkommt) hat mildern wollen. Daß das vierte Achtel in diesem Satz durchgängig auftaktige Bedeutung hat, und daß mit Rücksicht darauf diese und jene Stelle anders hätte notiert werden können, ist klar, aber Stellen, die so notiert sind, daß sie unter Umständen falsch aufgefaßt werden können, begegnet man in den Werken unserer großen Meister be- kanntlich auf Schritt und Tritt. Musiker und Musikbeflissene, die sich mit der Riemannschen Phrasierungstheorie genügend vertraut gemacht haben und denen es infolgedessen zur zweiten Natur geworden ist, auftaktig zu denken, haben oft Gelegenheit sich über die mitunter geradezu wider- sinnige Anwendung der Bindebögen und sonstige Vortragszeichen zu wundern. Daß die Komponisten ihre eigenen Sachen immer genau so gespielt haben, wie sie es manchmal von uns zu verlangen scheinen, ist kaum an- zunehmen. Wahrscheinlich haben sie bewußt oder unbewußt immer mit richtigem Ausdruck gespielt und sich nur nicht immer vergegenwärtigt, daß die schriftliche Darstellung ihrer musikalischen Gedanken hier und da möglicherweise mißverstanden werden könnte.

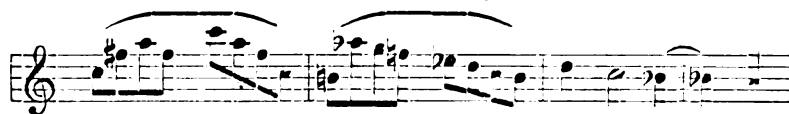
In erster Linie kommen hier die häufig irreführenden Bindebögen in Betracht. So schreibt z. B. Beethoven im ersten Satz der f-moll Sonate op. 2, No. 1:



Richtiger wäre:



Ferner im ersten Satz der C-dur Sonate op. 2, No. 3:



an Stelle von:



und etwas weiter in demselben Satz:



an Stelle von:



In diesen und unzähligen anderen Fällen erblicken wir den Übelstand darin, daß auftaktige Bildungen so notiert sind, als handelte es sich um volltaktige. Höchst selten findet dagegen das Umgekehrte statt, und als ein Kuriosum möchte ich deshalb die folgende Stelle aus dem Klavierstück „Die Mühle“ von Adolf Jensen (op. 17, No. 3) bezeichnen. Jensen schreibt:



Was aber meiner Ansicht nach nur so verstanden werden kann:



Mitunter stehen auch die dynamischen Zeichen nicht an der richtigen Stelle, z. B. in Takt 67 und 68 des zweiten Satzes der Pastoralsymphonie, wo Beet-

hoven besser getan hätte, das *f*-Zeichen in der zweiten Geige ein Achtel früher und in der ersten Geige einen halben Takt später zu setzen als hier angegeben. Trägt man diese kleine Änderung in die Orchesterstimme ein, so sehen die Geiger die Stelle sofort mit anderen Augen an:



Daß die Komponisten vor Beethovens Zeit ihre Werke im allgemeinen nur dürftig zu bezeichnen pflegten, ist bekannt, und soweit das Klavier in Frage kommt, wohl zum Teil auf die Beschaffenheit der damaligen Instrumente zurückzuführen. Eins der schönsten Klavierstücke von Mozart, das Adagio in h-moll, enthält nur *p*, *f* und *sf*-Zeichen. Wollte man sich daran halten und die dynamischen Gegensätze so zuspitzen, würde man die zauberhafte Klangsönheit, die dieses wenig bekannte Stück zu entfalten vermag, schonungslos vernichten.

Nachlässigkeiten wie die folgenden kommen ebenfalls häufig vor. Im Rondo der Es-dur Sonate von Beethoven op. 7 steht mehrere Male:



und nur ein einziges Mal:



was offenbar richtiger ist. Wenn Mendelssohn in der reizenden kleinen Phantasie op. 16, No. 3 geschrieben hat:



und nicht:



so ist es vielleicht deshalb geschehen, weil auf dem engliniierten Notenpapier nicht genügend Raum vorhanden war. Das Stück enthält übrigens viele ähnliche Stellen.

Mitunter findet man, daß zur Abrundung des Taktes überzählige Pausen eingeschaltet worden sind, z. B. im langsamen Satz des Es-dur Streichquartetts von Mozart, wo nach meinem Gefühl der Übergang:



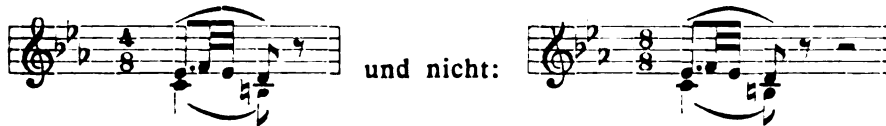
geändert werden muß wie folgt:



analog der Parallelstelle im ersten Teil, die so lautet:

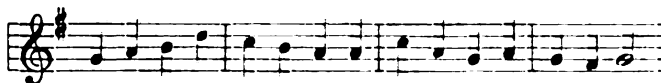


Noch auffallender ist eine Stelle in der c-moll Phantasie von Mozart, wo der 16. Takt meiner Ansicht nach:

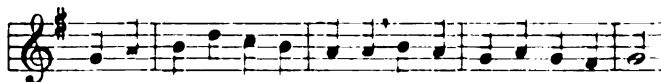


heißen muß. Später bei der Wiederholung geht das Rechenexempel deshalb besser auf, weil Mozart 10 Takte vorher einen halben Takt eingeschaltet hat, so daß diese 10 Takte hindurch die Taktstriche anders zu stehen kommen. Zweckmäßiger wäre es vielleicht gewesen, das ganze Stück im $\frac{4}{8}$ Takt zu notieren oder unter Verdoppelung sämtlicher Notenwerte im $\frac{4}{4}$ Takt.

Daß in vielen Musikstücken die Taktstriche von vornherein an den verkehrten Stellen stehen, haben Hugo Riemann und Carl Fuchs zur Genüge nachgewiesen. Ich will hier nur die bekannte Chormelodie:



anführen, die so zu verstehen ist:



Häufig tragen die sogenannten kleinen Noten das ihrige dazu bei, den Sinn eines musikalischen Satzes unnötig zu verschleiern. So hätte z. B. im I. Satz der G-dur Sonatine op. 49 No. 2 Beethoven lieber:



schreiben sollen statt:



Im schon vorhin erwähnten I. Satz der C-dur Sonate op. 2, No. 3 ist das Zeichen für den Doppelschlag falsch angewendet:



Es muß jedenfalls heißen:



Orthographische Fehler im engsten Sinne des Wortes sind ebenfalls nichts Seltenes. So finden sich z. B. im letzten Satz der Sonate „l'Invocation“ von Dussek unter anderem die Takte:



die offenbar so heißen müssen:



Im Scherzo seiner C-dur Symphonie hat Schumann:



geschrieben statt:



Im b-moll Nocturno von Chopin op. 9, No. 1 steht irrtümlicherweise:



Statt:



Diese wenigen Beispiele dürften genügen, um die Überschrift dieser Zeilen zu rechtfertigen.

Als einen besonders interessanten Fall und lehrreichen Beweis für die Wichtigkeit des beständigen Zwischen-den-Zeilen-lesens möchte ich zum Schluß nur noch das bekannte D-dur Thema aus dem II. Satz der IX. Symphonie von Beethoven anführen. Der gedruckte Text lautet:



Durch die von Beethoven wohlweislich eingeschobene Viertelpause unterscheidet sich Takt 9 für das Auge allerdings deutlich von den beiden Takten 5 und 13, aber für das Ohr macht dieser wichtige Unterschied sich gewöhnlich gar nicht bemerkbar, weil die Spieler die Schlußnote d (weibliche Endsilben) in den Takten 5 und 13 genau so zu behandeln pflegen wie die Anfangsnote d in Takt 9, sodaß das ganze Sätzchen meist so klingt, als würden dieselben vier Takte viermal hintereinander einfach wiederholt, was unmöglich in Beethovens Absicht gelegen haben kann. Vielmehr handelt es sich hier um zwei Ganz- und zwei Halbschlüsse, und um diese Auffassung unzweideutig zur Geltung zu bringen, gibt es meiner Ansicht nach nur ein Mittel. Man bezeichne die Stelle wie folgt:



REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen und österreichischen Zeitschriften

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 39. Jahrgang, No. 13 bis 17 (29. März bis 26. April 1911). — No. 13. „Das Klavizimbel bei Bach.“ Von Wanda Landowska (Schluß). „... die Zeiten werden sich ändern, sie ändern sich schon ... Früher oder später werden wir fühlen, daß ein musikalisches Werk seine wahre Schönheit und seinen wahren Charakter nur auf dem Instrument wiederfinden kann, für das es einst geschrieben worden ist.“ — „Max Steinitzer über Richard Strauß.“ Besprechung der Steinitzerschen Strauß-Biographie von Robert Müller-Hartmann. „Dem Verfasser des vorliegenden, lebendig geschriebenen und gedankenreichen Buches wäre für den weiteren Ausbau seines Werkes zu wünschen, daß er bei zunehmender Distanz zum Schaffen und zur Persönlichkeit von Strauß die Höhe des Standpunkts finden möge, von dem aus sich die Erscheinung dieses genialen Künstlers in allen ihren Wesenszügen und Äußerungen gewissermaßen mit einem Blick überschauen läßt.“ — „Das Rechtsverhältnis der österreichischen Mitglieder der Pariser Société des Auteurs zur Genossenschaft deutscher Tonsetzer.“ — „Über deutschen Liedvortrag.“ Von Pierre Lalo. „Die Sänger, die heute aus Deutschland herüberkommen, destillieren den Ton mit einer tödlichen Langsamkeit, sterben bei jedem Wort hin und hauchen bei jedem Anlaß ihre Seele aus. Ahmen wir sie nicht nach. Versuchen wir, wie sie, eine Liedinterpretation, die weder Salon noch Theater ist, aber hüten wir uns vor ihrer Übertreibung und Affektation ...“ — No. 14. „Rhythmus und musikalische Erziehung.“ Von Karl Storck. (Schluß in No. 15.) Über die Bestrebungen von Jaques-Dalcroze. „Es ist ein außerordentliches Glück, daß dieser Mann, der wie kein zweiter die Bedeutung des Rhythmischen in der Musik als Pädagoge verkündete und in Leben umsetzte, nicht einseitiger Rhythmiker ist, sondern das melodische Element in so starkem Maße in sich trägt.“ „Im allgemeinen ist unsere heutige Musik ohne jedes ausgebildete rhythmische Empfinden und zeigt auf der einen Seite die reichlich verrohte Tanzrhythmik der Operette, auf der anderen einen gerade hinsichtlich der formalen Gestaltung im ganzen und im einzelnen meist recht verblasenen und verschwommenen Charakter (symphonische Dichtung).“ „Für die Entwicklung des Menschentums hat nicht die musikalische Technik, sondern nur die Musik als Inhalt des Lebens und Ausdruck des Lebens Wert. Diese Erziehung zur Musik und durch Musik fürs Leben ist Ziel und Leistung der Methode von Jaques-Dalcroze.“ — „Klaviergeenie und musikalisches Genie.“ Von Alfred Schattmann. (Schluß in No. 15.) Im Anschluß an den Artikel von Ferruccio Busoni (vgl. Revue XI. 13) führt Verfasser u. a. aus: „Das Genie kann ... aus innerem Zwange heraus nicht anders, als nun gerade so reden, wie es tut. Geniale Eigenart solcher Rede des Schaffenden ist nie nur technischer, allein theoretische Elemente verarbeitender Natur. Sondern, wie die Welt auf tausend Arten aus ihrem Wesen heraus tausend Kombinationsformen ihres Stoffes plastisch und charakteristischen Antlitzes formt, und wie das bauende Moment der Welt Stoff und Bewegung in einem ist: so wird auch das wirklich echte Charakteristische, das Geniale einer eigentümlichen Tonsprache jetzt und für alle Zeit das Melos, das Thema und sein Daseinsprozeß im Sinne der wirkenden Bewegung sein. Und nur, wenn Thema und Rhythmus ein wirklich eigenes Gepräge haben, wird man noch von einer eigenen Tonsprache reden können. Selbst die Verarbeitung und Form ist demgegenüber sekundär, weil sie eine Entwicklung des Keimes darstellt ...“ — „Die Musik im Preußischen Abgeordnetenhaus.“ Von Johannes

Conze. Verfasser redet einem ministeriellen Erlaß das Wort, der besagt, „daß nur derjenige Musiklehrer sich ‚Musikpädagoge‘ nennen darf, der gewisse Bedingungen erfüllt hat. Das scheint mir immer noch als die einzig mögliche Lösung des Rätsels. Wer im praktischen Leben steht, weiß, daß alle übrigen Bestrebungen vergebliche Liebesmüh sind. Unser Vorschlag entspricht nicht der Titelsucht, sondern nur dem Bestreben nach reinlicher Scheidung. Alles übrige ergibt sich von selbst.“ — No. 16. „Lina Ramann. Ein Denkmal der Verehrung und Liebe.“ Von Arthur Seidl. (Schluß in No. 17.) Verfasser schildert in warmherzigen Worten eingehend die außerordentlichen Verdienste Lina Ramanns um die musikalische Pädagogik, die Lisztforschung und den Allgemeinen Deutschen Musikverein und schließt: „Erübrigt mir daher nur noch . . . nunmehr Fazit ziehend und den Segen sprechend über dieses, der hehren Kunst im Geiste der Humanität und Sinne der Kultur opferfreudig geweihte, begnadet-fruchtbare Erdendasein, seinem verklärten leiblichen Träger und unsterblich nachwirkenden Geiste mit heißem Dank unwandelbare Treue wie pietätvolle Nachfolge nochmals feierlichst zu geloben, indem wir diesem unserem unvergeßlichen ‚Erlebnisse‘, Lina Ramann mit Namen, still trauernd über einen unersetzlichen Verlust, doch gefaßt, noch einmal nachblicken, von ganzem Herzen und von ganzem Verstande ernst bei uns nachsinnen und ihm unseren wehmütigen letzten Gruß voll tiefer Ergriffenheit schier verstummenden Mundes in allen Ehren salutierend nachsenden: Frieden ihrer Asche und Auferstehung ihrer Lehre!“ — „Zwei Briefe Richard Wagners.“ Von Julius Kapp. Der eine stammt aus der Pariser Schmerzenszeit und ist am 13. März 1841 an den Jugendfreund Heinrich Laube gerichtet, der andere, datiert Luzern, 3. November 1871, an den Hoftheaterintendanten Frhr. v. Loën in Weimar. — „Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer im Jahre 1911.“ „... Die Gesamtsumme der von der Genossenschaft seit 1904 netto verteilten Aufführungsgebühren hat im verflossenen Jahre die erste Million erheblich überschritten. Damit hat die Genossenschaft nicht nur ihre Existenzberechtigung erwiesen, sondern auch dargetan, daß ihr Bestand durch keine Anfechtung erschüttert werden kann.“ — No. 17. „Berlin als Musikstadt.“ Besprechung des gleichnamigen Weißmannschen Buches von Karl Storck. „Sachlich habe ich nicht viel zu bemerken; denn . . . der geistigen Arbeitsleistung des Verfassers zolle ich jegliche Anerkennung. Mit sichtlicher Liebe hängt er an J. F. Reichardt. Gerade in einem solchen Falle bedauert man das feuilletonistisch Abgebrochene der Darstellung, weil wir auf diese Weise nirgendwo eine abschließende Darstellung dieses verwickelten Charakters erhalten, zu der der Verfasser offenbar aus besonders eindringlichen Studien Eigenes beizusteuern gehabt hätte.“ — „Ein Wort zur Programmusik.“ (Anläßlich des Vortrags von Leopold Schmidt über die „Symphonische Dichtung“.) Von Heinz Tiessen. „Jedes Kunstwerk ruht auf einer Idee — gleichgültig in welchem Vorstellungsgebiet diese zum Bewußtsein kommt. Jedem höher organisierten Musikwerk liegt als formbildende Idee ein In-Beziehung-Treten kontrastierender Momente zugrunde. Und die daraus entspringenden Prozesse samt ihrem Resultat als ein psychologisches Programm begreifen zu müssen oder nicht zu dürfen, dazu liegt nach keiner Seite hin ein zwingender Grund vor. Und es ist an der Zeit, daß man über dem Streit um so unwesentliche Nebensachen nicht das vergißt, worauf es für unsere Zeit ankommt: ein synthetisches Kulturbewußtsein.“ — „Symphonie der Tausend.“ Von Richard Sternfeld. „Ich kenne die Herren Dirigenten Goehler und Mengelberg nicht, aber ich habe das Zutrauen zu ihrem Geschmack, daß sie sich die unwürdige Reklame ernstlich verbitten werden . . . Müssen sie schon im Zirkus dirigieren, wo feine Kunst an sich fast unmöglich ist, so sollen sie wenigstens dafür

sorgen, daß die marktschreierische Warenhausetikette ‚Symphonie der Tausend‘ fortbleibt. Möge der ‚Titanic‘ erhitzter Sensationen an dem Eisberg des Künstlergewissens zerschellen!“

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 70. Jahrgang, No. 13 bis 17 (27. März bis 24. April 1912). — No. 13. „Vorschläge zur Reform des Violinunterrichts.“ Von Assia Spiro-Rombro. (Schluß in No. 14.) „All unser Augenmerk beim Stundengeben muß darauf gerichtet sein, dem Kinde nicht die Musik durch die Technik, sondern Technik durch die Musik beizubringen. Zu diesem Ziele scheinen viele Wege zu führen; aber in Wahrheit existiert nur einer: ein intelligenter, gebildeter, denkender Lehrer.“ — No. 14. „Aus eigener Werkstatt.“ Von Felix Weingartner. Abdruck eines in Wien gehaltenen Vortrags. (Fortsetzung in No. 15, Schluß in No. 16.) Feinsinnige Betrachtungen über das künstlerische Schaffen. „Zwei Eigenschaften muß der Künstler in sich entwickeln, der rechte Geisteskinder in die Welt senden will; er muß Geduld haben, und er muß sein eigener Gegner sein können, mit anderen Worten: Erziehung zur schärfsten Selbstkritik ist eines der Lebenselemente des künstlerischen Schaffens.“ „Der echte Künstler wird . . . lieber entsagen als versuchen, etwas zu erzwingen, was dennoch mißlingen müßte. Nicht der Künstler darf wollen, sondern das Kunstwerk selber muß wollen, erscheinen wollen, und zwar gerade demjenigen Künstler, der geeignet ist, es zur Erscheinung zu bringen. Dieser Künstler will aber dann nicht mehr, — er muß.“ — No. 17. „Friedrich von Flotow. Zu seinem 100. Geburtstag.“ Von Walther Hirschberg. „Flotows historische Bedeutung liegt in seinen Konversations- oder Lustspielopern, während seine großen Opern belanglos sind.“

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 79. Jahrgang, No. 13 bis 17 (28. März bis 25. April 1912). — No. 13. Parsifal und Urheberrecht.“ Von Arnold Schönberg. Nachdruck aus dem Konzert-Taschenbuch Emil Gutmann (5. Jahrgang). Verfasser wendet sich gegen das „Bayreuther Monopol“. Es „ist wenig geeignet, einen Stil zu erzeugen, denn es hütet die Tradition. Und die Tradition ist das Gegenteil vom Stil, obwohl man beide oft miteinander verwechselt.“ Ferner: „Das Autorrecht erlischt nach 30 Jahren nicht deshalb, damit unbemittelten Kunstfreunden die Werke billig zugänglich gemacht werden, sondern weil die anderen Verleger nicht zuschauen wollen, wie bloß einer den Gewinn an einem gutgehenden Autor hat, weil die anderen Verleger diesen Autor nachdrucken wollen. Der Nachdrucks-Raub, der durch das Autorengesetz wenigstens für die Schutzfrist unmöglich gemacht wurde, will sich nicht ganz unterdrücken lassen, und das verbirgt sich hinter der ganzen ‚idealen Aufmachung‘.“ — No. 14. „Zu ‚Parsifal und Urheberrecht‘.“ Erwiderung von Arthur Prüfer. Verfasser führt aus, das „prinzipiell Wichtigste“ was gegen das Bayreuther „Monopol“ spreche, sei nicht die Stiltreue oder Tradition sondern „die geweihte Handlung selbst, die der Gefahr der Entweihung auf unseren Profanbühnen . . . ausgesetzt werden wird und in Amerika schon war.“ Prüfer teilt nochmals den Brief Wagners vom 28. September 1880 an König Ludwig mit, in dem der Bayreuther Meister diesem Gedanken den schärfsten Ausdruck gibt. — No. 15. „Berliner Krisen.“ Von H. W. Draber. — „Lina Ramann †.“ Nachruf von August Stradal. „Obgleich infolge ihrer Kränklichkeit nicht selbst Virtuosa in des Wortes eigentlichem Sinne, war sie doch Musikerin par excellence. Alles erfaßte sie vom Standpunkte des Vollblutmusikers. Mit eiserner Willenskraft hatte sie die musikalische Gesamtliteratur sich zu eigen gemacht, wobei sie tatsächlich sämtliche Werke Liszts beherrschte, so daß sie auch als Autorität bei Interpretation Lisztscher Werke galt. Zur Zeit, als noch manche Jünger die Werke des letzten Liszt nicht verstanden, hatte sie die geschichtlich künstlerische Notwendigkeit dieses

letzten Liszt begriffen und analysiert.“ — No. 16. „Die Meininger Musikbibliothek.“ Von Christian Mühlfeld. Verzeichnis der Notenschätze der Herzogl. öffentlichen Bibliothek und der Bibliothek der Hofkapelle in Meiningen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. — „Zu ‚Parsifal und Urheberrecht‘.“ Von H. W. Draber. Verfasser legt Prof. Prüfer u. a. folgende Fragen vor: „Ist das Publikum, das heute nach Bayreuth eilt, so viel eher geeignet, das weihevollen Festspiel entgegenzunehmen und zu verstehen wie Tausende, die niemals die Mittel haben, nach dem Festspielhügel zu pilgern? Glaubt er wirklich, daß Wagners Ansprüche an die Beschaffenheit des Publikums, das den Parsifal dort anhört, erfüllt werden? Glaubt er, daß alle die Reichen, die von allen Ecken der Welt im Auto und Luxuszug nach Bayreuth eilen, gestern noch ein Taubenschießen in Monte Carlo mitmachend, übermorgen ein Pferderennen in Baden-Baden verfolgend, einige Tage darauf ein Flugmeeting besuchend und dann wieder abends im nervenkitzelnden Kabaret hockend, das Idealpublikum für den Parsifal sind? . . .“ — No. 17. „Erinnerungen an Flotow.“ Von Adolph Kohut. „Nennt man die besten Namen der Komponisten der deutschen komischen Oper, die deutsches Gemütsleben mit französischem Esprit und pikanter Anmut glücklich zu verbinden wußten, wird auch der Name Flotow genannt werden.“ — „Ernstes und Heiteres aus Johannes Brahms' Kuraufenthalt in Karlsbad 1896.“ Von M. Kaufmann.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 33. Jahrgang, Heft 13 und 14 (4. und 18. April 1912). — Heft 13. „Die Psychologie der musikalischen Übung.“ Von Semi Meyer. VI: Mechanisierung der Leistungen als Übungserfolg. „... Die mechanisierte Fertigkeit tritt in den Dienst des Ausdrucks. Solange die Mechanisierung fehlt, bleibt das Spiel ein Kampf mit dem Objekt, der unrühmlich ausgehen muß.“ — „Paralipomena zu Richard Wagners Leben.“ Von Julius Kapp. „Mit dem Erscheinen der Autobiographie wird für die ‚offizielle‘ Berichterstattung das Bild von Wagners Leben wohl endgültig festgelegt und ihr die Grenze gezogen sein. Der Forschung wird es nun obliegen, die Lücken zu schließen, die Irrtümer zu widerlegen und Dichtung und Wahrheit scharf zu scheiden. Gestützt auf teils schon bekannte, aber schwer zugängliche, teils noch unveröffentlichte Schriftstücke sei hier ein kleiner Streifzug in dieser Richtung unternommen.“ — „Hugo Kaun.“ Von Max Chop. „Der hervorstechende Zug Kaunscher Komposition ist das erfolgreiche Bestreben, Erprobtes als Fundament zu benutzen, auf der festen Basis künstlerischer Schönheit im Verein mit strenger Satzkunst den Bau aufzuführen. Er bleibt immer Melodiker, seine Melodien sind tief empfunden, von natürlicher Wärme durchweht, dabei markant und unter subtiler Abwägung der Gegensatzwirkung erstanden... Das Kolorit, die ganze Farbgebung als getreues Abbild der Eindrücke, wie sie sich in der Seele des Tondichters widerspiegeln. Hugo Kaun repräsentiert somit den modernen Romantiker.“ — „Die Tonkunst in Goethes Leben.“ Besprechung des Bodeschen Buches von Oscar Schröter. — „Ein Beitrag zur Reform der Notenwertnamen.“ Von Otto Gasteyger. „Die absolute Notwendigkeit einer Änderung der Notenwertnamen wird wohl von keinem fortschrittlich gesinnten Pädagogen bestritten werden. Die Durchsichtigkeit und Einfachheit der rechnerischen Verhältnisse der vorgeschlagenen Benennungen dürfte mit zu der Erkenntnis beitragen, daß keine Veranlassung vorliegt, einen alten, höchst unbequemen Zopf von einem Jahrhundert ins andere zu schleppen.“ — „Emil Paur. Der Nachfolger Dr. Mucks an der Berliner Hofoper.“ Von H. W. Draber. „Eins ist sicher: Paur ist begeisterungsfähig, und wenn er sich seinen Enthusiasmus auch unter dem bürokratischen Regime der Berliner Oper erhalten kann, dann ist es nicht ausgeschlossen,

20*

daß wir manchmal weniger eingetrocknete Aufführungen zu hören bekommen als in den letzten Jahren, wo nur Strauß noch das Recht hatte, über den Zopf hinweghauen zu dürfen. Also warten wir ab, wie Emil Paur bestehen wird.“ — Heft 14. „Erläuterungen zu Klavierabenden.“ Von Carl Fuchs (Fortsetzung). Schumann-Abend; Brahms-Abend. — „Das Volkslied im niederrheinischen Industriebezirk.“ Von Ludwig Riemann (Fortsetzung). — „Das ‚Album d'un voyageur‘ und ‚La première année de pèlerinage‘ von Franz Liszt.“ Eine vergleichende Studie von August Stradal (Fortsetzung). — „Aus Conradin Kreutzers Briefwechsel.“ Von Adolf Prümers. Interessante Briefe aus dem Nachlaß Ernst Pasqués (Bariton, von 1856—59 Oberregisseur in Weimar); sie geben ein anschauliches Bild von dem bewegten Leben Kreutzers und den damaligen Zuständen im musikalischen Deutschland. — „Ada von Westhoven.“ Würdigung der Tätigkeit der Karlsruher Sängerin von Hugo Roller. — „Zum Tode Rochus von Liliencrons.“ Von Max Unger. „Er hat den besten seiner Zeit auf vielen Gebieten genug getan und wird um so weniger vergessen werden können.“

DIE STIMME (Berlin), 5. Jahrgang, Heft 6 und 7 (März und April 1911). — Heft 6. Außer den in der Revue von XI. 15 angezeigten enthält dieses Heft noch die folgenden Aufsätze: „Zur ‚plastischen Darstellung der Lautbildung‘.“ Von K. Schilling. — „Ein unbekanntes Volkslied aus dem 16. Jahrhundert.“ Von Johannes Conze. Über ein in der Kirchenbibliothek der St. Katharinenkirche in Brandenburg a. H. aufgefundenes handschriftliches Lied. — „Wie ich mit meinen Sextanern komponierte.“ Von Gustav Borchers. — „Kunstelend: Konzert und Komödie.“ Eine Betrachtung aus der Sommerfrische von Georg Vogel. — Heft 7. „Die Vibrationen des Schädels beim Singen.“ Von Carl Zimmermann. Über Versuche, die sich auf die bei den klingenden Konsonanten und weiterhin bei den Vokalen unter verschiedenen Bedingungen, besonders hinsichtlich der Tonhöhe, auftretenden Schädelvibrationen erstrecken. „A gibt zweifellos die schwächsten Vibrationen und damit den am engsten begrenzten Bezirk. Am stärksten sind sie bei i (gegen ü gefärbt), während o und e (gegen ö gefärbt) in der Mitte liegen und u mehr an i heranreicht.“ — „Die Rutzschen Entdeckungen.“ Von Josef Gerhartz. Ablehnende Kritik der Typenlehre. — „Die erste staatliche Gesangslehrerprüfung in Preußen nach der neuen Prüfungsordnung vom 24. Juni 1910.“ Von Fritz Steineck. — „Ist die Atemgymnastik eine unselige Kunst?“ Von H. Mund. Wendet sich gegen den Artikel von Walter Howard in Heft 5.

DER MERKER (Wien), 2. Jahrgang, Heft 1 bis 3 (10. Oktober bis 10. November 1910). — Heft 1. „Offener Brief an Felix von Weingartner.“ Von Richard Specht. Verfasser schließt sein Schreiben — es ist inzwischen durch die Zeitereignisse überholt worden — mit den Worten: „Bis jetzt bedeutet die ‚Direktion Weingartner‘ bloß ein Zwischenspiel. Dauert sie fort, so wird sie eine ‚Epoche‘ bedeuten. Es ist an Ihnen, die Entscheidung herbeizuführen, mit welchen Lettern diese Epoche in der Geschichte der Hofoper verzeichnet stehen wird.“ — „Zur Verdeutschung der ‚Carmen‘.“ Von Richard Batka (Operntextstudien III). Vorschläge zu Verbesserungen des „Carmen“-Textes. — „Die Grenzen des Komponierbaren.“ Von Julius Bittner. „... Wie nun ... der Trieb in allem ist, was lebt, so steckt in jeder Wesensäußerung Musik. Man muß sie nur heraushören. Es geschieht nichts in der Welt, wo nicht das Gefühl die Entscheidung zu treffen hätte. Das ganze Weltgeschehen spielt sich mit Musikbegleitung ab. Jede Freude hat ihre Weise wie jede Trauer, und jeder Mensch, sei er so groß oder so klein als er will, trägt sein Leitmotiv mit sich herum. Man muß es nur finden ...“ — „Carl Hagemann.“ Von Artur Bodanzky. „Etliche andere Leistungen auf dem Gebiete der Opern-

regie bewiesen immer aufs neue Hagemanns geniale Befähigung zum Operninszenator. Daß er nun bis auf weiteres der deutschen Opernbühne verloren geht, ihr nichts mehr geben kann, ist tief beklagenswert. Er wäre der Berufenste gewesen, das grundlegende Werk Mahlers fortzuführen, der Vollendung näher zu bringen . . .“ — Heft 2. „Offener Brief an Herrn Richard Specht.“ Von Felix Weingartner. „Ich beschränke mich darauf, die Punkte Ihres Schreibens zu berühren, welche denjenigen Mann betreffen, den Sie als mein Unheil bezeichnen, nämlich Herrn von Wymetal.“ — „Musikalische Eindrücke in Frankreich.“ Tagebuchblätter von Wilhelm Kienzl. (Schluß in Heft 5.) — „Die Akkordzither als ‚exotisches‘ Hausinstrument.“ Von Georg Capellen. Über die Müllersche Akkordzither in der diatonischen Form „Monopol II“. — Heft 3. „Die Theaterstadt Wien und ihre Zukunft.“ Von Paul Marsop. „ . . . Die Absolutisten haben in der Kaiserstadt, wenngleich kein ausgeglättetes Dauerdasein, so doch gute Jahre gehabt — was in dem von Bedingungen eingeschnürten Erdenleben schon sehr viel ist. So der zornwetternde Beethoven, der knorrige und knurridge Brahms, so Heinrich Laube mit den stählernen Ellbogen. Mancher spendet in menschlich schöner Treue dem Symphoniker Mahler ein reichlicheres Opfer, um die Manen des zu schlimmem Unrecht beleidigten Operndirektors zu versöhnen. Und malt sich hinter grauen Wolkenwänden eine schwarze Zukunft aus, weil der neue Bezwinger noch nicht vor der Tür steht. Oder noch nicht eintreten kann. Ein Geist der Müdigkeit, der Resignation geht um . . .“ — „Getrennte Inszenierung. Epilog und Prolog.“ Von Richard Specht. Erwiderung auf Weingartners offenen Brief. Von Weingartners Nachfolger, Hans Gregor, schreibt Verfasser: „ . . . Wir brauchen wieder einen Willensmenschen, einen derjenigen, die mit dem Kopf durch die Wand gehen, weil sie wissen, daß dabei nur die Wand Schaden nimmt. Dem Mann, der als erster die ‚Rose vom Liebesgarten‘ und Debussy’s ‚Pelleas und Melisande‘ aufgeführt hat, ist das schon zuzutrauen, und von dem rücksichtslosen Bühnensmenschen, der keine Tradition kennt und nur die starke Lebendigkeit der Bühne für Ohr und Auge will, bis in den kleinsten Zug hinein, darf man Schönes erwarten. Wir haben es nötig . . .“ — „Hans Gregor“. Von Richard Rote. „ . . . Ein großer Kapellmeister und Komponist ist zwar Hans Gregor nicht. Aber ein großer und ehrlicher Idealist.“ — „Die Grenzen des Komponierbaren.“ Antworten auf den Artikel von Julius Bittner in Heft 1 von Richard Strauß („ . . . Nach meiner Ansicht ist alles komponierbar, wenn der Musiker dazu das nötige Talent besitzt. Der ‚Figaro‘ und die ‚Meistersinger‘ sind die Kardinalbeispiele . . .“) und Siegmund von Hausegger („ . . . Das Gefühlsmoment jeder, auch trivialsten Begebenheit des Tages kann Anstoß zu Musik geben, ist aber nicht Musik. Denn Musik ist nicht Gefühlsausdruck schlechthin, sondern künstlerisch gestalteter Ausdruck. Also weder direkte Übertragung des Gefühles durch das Medium der Musik, noch äußerliche Nachahmung genügen, sondern es muß eine vollständige Umwertung zum eigenen Erlebnis erfolgen, die erst befähigt, den Gefühlsvorgang zu musikalischer Darstellung zu objektivieren . . . Je banaler das Darzustellende ist, desto stärker wird die künstlerische Kraft sein müssen, auf daß es ihr gelingt, selbst die Banalität mit dem Geiste künstlerischer Idealität zu durchdringen.“ — „Die Herkunft der Zupfinstrumente.“ Von Richard Batka. Geschichtlicher Überblick. — „Chor- und Chordirigentenschulen.“ Von Eugen Thomas. (Schluß in Heft 5.)

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

250. Briefe von und an Joseph Joachim.
Herausgegeben von Johannes Joachim
und Andreas Moser. Bd. I. Verlag:
Julius Bard, Berlin. (Mk. 8.50.)

„Schon wieder eine Publikation musikalischer Briefe!“ wird gewiß so mancher ausrufen, der die Fülle veröffentlichter Musikerbriefe aus dem 19. Jahrhundert kennt. Wer sich aber in den vorliegenden, 476 Seiten starken Band, der die Jahre 1842—1857 umfaßt, vertieft, wird sein Erscheinen nur gutheißen können. Mit großem Geschick haben die beiden Herausgeber, Joachims ältester Sohn, der Bibliothekar Dr. Johannes Joachim, und sein Biograph und Schüler Prof. Andreas Moser, aus dem vorhandenen überreichen Material eine Auswahl wirklich interessanter und beachtungswerter Briefe getroffen und stellen uns noch zwei weitere Bände in Aussicht. Mag auch manche Tatsache schon aus der erwähnten Moserschen Biographie Joachims bekannt sein, so möchten wir doch die Kenntnis der näheren Umstände, wie sie in den Briefen hervortritt, nun nicht mehr missen. Mögen auch die an Joachim gerichteten Briefe, vor allem die von Herman Grimm manchen kostbaren Stein diesem Briefmonument hinzugefügt haben, so ist dessen wichtigster Bestandteil doch das, was aus Joachims Feder selbst geflossen ist. Insbesondere tritt er uns als Mensch darin immer näher; allen Respekt vor dieser großen Persönlichkeit! Seinen Briefen merkt man es nicht an, daß er keine gelehrte Erziehung genossen hat; wir wissen ja, daß er mit eisernem Fleiß durch gute Lektüre sich fortgebildet hat; seine Briefe sind inhaltsreich und geistvoll, meist auch formvollendet; sein Urteil erscheint immer begründet. So schreibt er z. B. bereits als dreizehnjähriger Knabe über den Geiger François Prume: „Er hat mir nicht besonders gefallen; es scheint mir sein Ton zwar hübsch, aber nicht groß, seine Bogenführung nicht ausgezeichnet und sein Vortrag nicht sehr geistvoll, seine Kompositionen gar nicht originell.“ Mit 16 Jahren urteilt er über zwei andere bedeutende Geiger wie folgt: „Ich halte Ernst [dessen Veränderungen in der Spohrschen Gesangsszene er tadelnd erwähnt] für einen sehr großen Violinist und finde, daß er unvergleichlich größer als Virtuose, Künstler und Mensch ist wie Sivori. Letzterer macht wirklich überraschende Schwierigkeiten, spielt aber auch oft falsch und ist namentlich ein großer Charlatan.“ (S. 5.) Neidlos schreibt der einundzwanzigjährige Künstler dann von Laub: „Es ist erstaunlich, was der Mensch für brillante Technik hat; es gibt gar keine Schwierigkeit für ihn.“ (S. 29.) Eine scharfe Kritik gibt er schon 1847 über die Londoner Philharmonischen Konzerte ab; es wundert uns auch nicht, daß er ein Jahr später schreibt, er könne „solches Zeug wie die Kompositionen von Vieuxtemps [den er aber doch wohl zu niedrig einschätzt], De Bériot, Ernst und David nicht mehr ohne Widerwillen spielen.“ Klagen über die Orchestermusiker begegnen gelegentlich; ich möchte hier anführen, welche Erfahrungen er 1854 gelegentlich einer Aufführung seiner „Hamlet“-Ouvertüre machen mußte. Er schreibt (S. 191): „Ich . . . nahm jede Welle, die mein Herzblut bei einer

Melodie oder Modulation schlug, weil ich von ihr ergriffen war, für zu ihrem Ausdruck gehörend. Ich ließ so oft neben der Melodie eine Menge Instrumente des Orchesters mitschwingen — ja wären das lauter fein empfindende Seelen! — aber so blasen und streichen die Musici roh die Noten — und was in mir ein Seufzer oder ein freudig Ach war, wird ein plumper Hornton, ein kreischender Fidelbogenlaut. Warum gibts nur so viele Handwerker!! . . . Bei Gott, sie begehen die größten Tonsünden . . .“ Ungemein deutlich und offenherzig spricht sich Joachim über Liszt und dessen Kompositionen aus. Im Jahre 1850 schreibt er: „Meine sonstige Antipathie gegen Liszt ist jetzt, nachdem ich ihn näher habe kennen gelernt, in eine eben so starke Vorliebe übergegangen. Bin ich vielleicht seit Paris weniger Philister? Hat er seine Art und Weise wirklich so sehr modifiziert? Oder wohl beides? Genug, er gefällt mir so sehr, daß ich mich schon darauf freue, bald wieder nach Weimar zu fahren.“ Bald darauf schreibt er: „Am meisten zieht mich aber das Zusammenwirken und -leben mit Liszt nach Weimar, denn ich lerne ihn mit jedem Male mehr lieben und habe auch von ihm die feste Überzeugung, daß er mein wahrer Freund ist.“ Bereits 1855 aber schreibt er: „Lange ist mir nicht so bittere Täuschung geworden wie durch Liszts Kompositionen; ich mußte mir gestehen, daß ein gemeinerer Mißbrauch heiliger Formen, eine eklere Coquetterie mit den erhabendsten Empfindungen zu Gunsten des Effekts nie versucht worden war — die Stimmungen der Verzweiflung, die Regungen der Reue, mit denen der wirklich fromme Mensch einsam zu Gott flüchtet, kramt Liszt mit der süßlichsten Sentimentalität vermischt und einer Märtyrermiene am Dirigierpult aus, daß man die Lüge jeder Note anhört, jeder Bewegung ansieht . . . Nie werde ich Liszt wieder sehen können — ich müßte ihm denn sagen wollen, daß ich in ihm plötzlich statt eines verirrtten, zu Gott zurückstrebenden mächtigen Geists einen schlaunen Effekthascher, der sich verrechnet, erkannt habe.“ Ganz offen schreibt er dann 1857 an Liszt: „Die Beharrlichkeit der zutrauensvollen Güte, mit der Du, vielumfassend kühner Geist, Dich zu mir neigst, um mich dem Verein der von Deiner Kraft bewegten Freunde angefügt zu sehen, hat für meinen bisherigen Mangel an Offenheit etwas Beschämendes. . . . So will ich denn nicht mehr verschweigen . . . Ich bin Deiner Musik gänzlich unzugänglich; sie widerspricht allem, was mein Fassungsvermögen aus dem Geist unserer Großen seit früher Jugend als Nahrung sog. Wäre es denkbar, daß mir je geraubt würde, daß ich je dem entsagen müßt, was ich aus ihren Schöpfungen lieben und verehren lernte, was ich als Musik empfinde, Deine Klänge würden mir nichts von der ungeheuren vernichtenden Öde ausfüllen . . . Ich . . . darf Dir gegenüber nicht länger den Anschein haben, die Sache, die Du mit Deinen Schülern vertrittst, sei die meine . . .“

Sehr schön und treffend schreibt aber Joachim über Wagner 1853 folgendes: „Wenn man so wie wir in Karlsruhe [auf dem Musikfest] auf eine Menge kahler, fahler Sandbänke (Schindelmesser, Guhr und Konsorten) gestoßen war,

die in dem Ocean der Musik sich breit machen, sehnt man sich nach einem ordentlichen harten, zackigen Felsen, der seine Kanten ordentlich gegen Himmel streckt und an dem man sich, wenns Wasser gar zu mächtig wird, doch wenigstens vor dem Verkommen im Wassertode retten kann. Wagner ist einer von den wenigen Menschen, die handeln, wie sie handeln, weil ihre innere Wahrheit (oder wenigstens was sie dafür halten) sie nicht zu etwas anderem kommen lassen kann; das weißt Du, auch ohne ihn gesehen zu haben, aber nicht, daß jede äußere Bewegung, jeder Ton seiner Stimme Gesandter seiner Seele ist, ihre Ganzheit und Echtheit zu verkünden. Man muß ihn seinen ‚Siegfried‘ hören lesen, um, was seine Schriften in oft greller Weise sagen, mit einem Male abgelöst von den störenden Ansätzen zu Labyrinthen, vor uns als reinsten Künstlerenthusiasmus zu sehen, der keine Gewohnheit, nur Empfinden kennt.“

Ungemein treffend scheint mir Anton Rubinstein von Joachim 1857 beurteilt zu werden, wenn dieser schreibt: „Rubinsteins Sinfonie liebe ich nicht wie keine seiner Sachen, Einzelheiten ausgenommen. Er schreibt zu rasch, d. h. er entwickelt die Motive, die einer ideellen Entwicklung fähig wären, nicht innerlich genug — man merkt keine Weihe bei seinen Schöpfungen. Zug d. h. rasches Fortschreiten der Fantasie ist ihm oft nicht abzusprechen, aber es ist keine Läuterung seines Stoffs vorangegangen — Mendelssohn, Chopin, Beethoven, Italienisches, Tanzrhythmen, vermischt mit den Schlacken eines unruhigen ehrgeizigen Triebs kommen vulkanisch hervor, oft in die steifsten Formen gewaltsam gezwängt.“ Besondere Ehre macht es Joachim, wenn er fortfährt: „Ich habe mir, bei seiner ‚Ocean-Sinfonie‘ Mühe gegeben, einen gewissen Widerwillen gegen sein Schaffen zu bemeistern . . ., aber leider kann ich mich nicht entschließen, sie aufzuführen, was ich so gern getan hätte, da ich mich persönlich mit ihm in London entzweit hatte, und nun gern gerade mir und ihm gegenüber künstlerisch unabhängig seine Werke von dem Manne getrennt haben würde.“

Mit Betrübniß aber wird man die freilich durchaus richtige Wahrnehmung (S. 43) lesen: „Mit Marschner kann man nicht musikalisch verkehren; er kennt nur sich.“ Den Vorwurf des Egoismus erhebt er auch zweimal gegen Brahms. So schreibt er 1854 (S. 218): „Brahms ist der eingefleischteste Egoist, den man sich denken kann, ohne daß er es selbst wüßte, wie denn überhaupt alles bei ihm in unmittelbarer Genialität ächt unbesorgt aus seiner sanguinischen Natur hervorquillt — bisweilen aber mit einer Rücksichtslosigkeit (nicht Rückhaltlosigkeit, denn das wäre mir recht!), die verletzt, weil sie Unbildung verrät. Er hat sich nie in seinem Leben Mühe gegeben, auch nur nachzudenken, was andere ihrer Natur und dem Gang ihrer Entwicklung gemäß hochhalten müssen; was nicht in seine Begeisterung, in seine Erfahrung, ja in seine Stimmung paßt, wird mit liebloser Kälte zurückgewiesen, ja nach Laune mit den hämischsten Sarkasmen angefallen . . .“ Noch aufmerksam machen möchte ich auf die geradezu herrlichen Worte, die Joachim über Schumann (S. 72 u. 74) schreibt. Wie sehr er dessen

Gattin Klara zur Seite gestanden hat, davon geben auch einige mitgeteilte Briefe Kenntnis, freilich nichts Neues. Als ganz besonders wertvolle Briefe seien die an Gisela von Arnim und Herman Grimm hervorgehoben.

Daß Brahms den Komponisten in dem jungen Joachim besonders geschätzt hat, wissen wir aus ihrem Briefwechsel. Wie streng Joachim sein eigenes Schaffen zu beurteilen pflegte, erhellt daraus, daß er als Siebzehnjähriger schon schreibt (S. 14): „Ich habe es mir zum Grundsatz gemacht, nicht eher etwas herauszugeben, als bis ich selbst einigermaßen damit zufrieden sein kann; man muß nichts der Welt vorlegen, so lange man sich selbst sagt, ich könnte es besser machen. . . . Was ein paar wohlmeinende Cousinsen, Tanten und Freunde überhaupt urteilen, das kann unmöglich mein Urteil bestechen . . .“ Als er 1853 die Erfahrung machen mußte, daß sein g-moll Konzert nicht gefiel, schrieb er: „Doch werd' ich das Komponieren nicht lassen können — es ist das einzige Mittel, meinem Innern Luft zu machen, und alles andere kann mich vor der Hand nicht befriedigen.“

Wilhelm Altmann

251. Arnold Schönberg: Harmonielehre. Verlag: Universal-Edition, Leipzig-Wien 1911.

Schönberg hat sich mit seinem Streichsextett „Verklärte Nacht“, einer der herrlichsten Schöpfungen der Moderne und der Kammermusik überhaupt, einen gewissen character indelebilis erworben. Indem ich über das Buch schreibe, halte ich stets das Bewußtsein fest, daß von einer Exzellenz in der unsichtbaren Hierarchie der Geister die Rede ist. Wenn ein wilder bengalischer Tiger aber plötzlich „schön macht“ und Pfötchen gibt, so kann man nicht erstaunter sein als jemand, der Schönbergs kompositorische Tendenz von heute kennt, und die durchaus pädagogisch behutsamen ersten vierhundert Seiten seiner Harmonielehre durchsieht. Denn den Schlüssel zu seiner eigenen Kunst gibt der Autor in prachtvoll frischer Selbstanalyse nur etwa auf den letzten fünfzig Seiten. Auch alles Vorhergehende, die Anweisung für den Schüler, ist die Sprache eines durchdringend gescheiterten, absolut ehrlichen Menschen. Prächtig zeigt sich der gerade, sachliche Künstlercharakter in der souveränen Gleichgültigkeit, mit der er die chromatische Orthographie, sowie alle schülerquälende Grübeleien über den „Sitz“ der Mollakkorde behandelt und sich begnügt, hier das Nächstliegende, was ihm eben in den Sinn kommt, zur logischen Orientierung mitzuteilen. Daß Noten, die ein Akkord nicht enthält, auch für Schönberg nicht da sind, obgleich sie in anderen Büchern, die er augenscheinlich gelesen hat, eine große Rolle spielen, kann man sich denken. Lesen sollte jeder Theorielehrer das Buch, es wird ihm viel geben. Seine sichtlich nicht leicht entstandene Form läßt uns abwechselnd, oft gleichzeitig, nachdenken, bewundern, lächeln und lieben, letzteres schon wegen der unglaublichen Sorgfalt der Erklärungen. So wenig Schönberg in herkömmlicher Art Schriftsteller ist, so wenig ist seine Harmonielehre ein Buch im gewöhnlichen Sinn. Er arbeitet den ganzen Apparat des Entstehens, Ordners, Überlegens, Erwägens, Schwankens mit hinein, etwa wie er ihn beim endgültigen Formulieren und

in den kleinen Pausen dazwischen, mit einem vertrauten Schüler oder einem Kollegen im Lehrfach durchgesprochen hätte. Oft fehlen nur die spezifisch österreichischen Zwischenworte, wie: mir scheint, meinetwegen, na also, verstehst, merk auf, weißt, ich werd' dir was sagen usw. und man sähe diese originelle Gedankenfabrik ganz in natura vor sich, oft in einer ehrlichen Verlegenheit um den unzweideutigen Ausdruck einer verwickelten und an sich unklaren Sache. Dieses Buch ohne weiteres dem Unterricht zugrunde zu legen, ist, nicht des exzellenten Textes, sondern der Notenbeispiele wegen, bedenklich. Was hat der Schüler an abstrakten Akkordfolgen, die „ihm erlaubt“ sind, die aber gegen die wichtigsten, bloß in kein schlankes System zu bringenden, doch absolut bindenden Regeln verstoßen, indem sie z. B. durch Verdoppelung des Baßtons beim Sextakkord in der Oberstimme oder infolge von ganztonigen Dreiklangsfolgen eben einfach schaal und hart klingen? Was hat der Schüler von vierstimmigen Sätzen, die konsequent geführt sind, die er aber, wegen der unbandlich überweiten Lage, auf dem Klavier nicht greifen kann und wegen der Seltsamkeit des Klangs nicht anwenden wird? Schönberg sagt immer wieder, vornehm und fruchtbar: Man hat Zeit zum Modulieren; er verwirft die Schemata anderer Lehrbücher, die von jeder Tonart nach jeder ohne oder mit einem Zwischenakkord führen. Aber was hat der Lernende für Halt an den Folgen von 10 bis 24 Akkorden, um zwei harmonisch nahegelegene Toniken zu verbinden, von Folgen, die viel zu speziell und oft auch zu reizlos, vor allem aber oft rhythmisch zu inkommensurabel sind, als daß er sie anwenden wollen kann? Daß viele Schüler Beispiele willkürlich oder unwillkürlich mit Nutzen auswendig merken, daran denkt Schönberg anscheinend nicht. Dazu müssen sie aber übersichtlich und prägnant sein. Weiß der Schüler den nächsten Weg einer Modulation auswendig, so kann er sich Umwege leicht selbst ausdenken.

Es liegt gewiß Konsequenz darin, die elementare Harmonielehre von der hier noch nicht beabsichtigten Anweisung zur Komposition dadurch zu trennen, daß man in ersterer die Akkordfolgen ohne Taktstriche in ganzen Noten bringt, womit man beständig daran erinnert, daß dies noch keine Musik, oder um im Bild Schönbergs vom Handwerklichen der Tischlerei zu bleiben, noch keine Möbel, sondern nur zum Leimen zugerichtete Hölzer sind. Gut, aber der Lehrling setzt sich dann doch unwillkürlich darauf, d. h. er denkt diese Akkordfolgen innerlich, also irgendwie rhythmisch geordnet, mit. Denn ein abstraktes Verstehen von Akkorden, ohne Bewußtsein, ob als Arsis oder Thesis, ist ja doch ein Unding. Später hat der Schüler bei Schönberg Harmonieketten mit Taktstrichen vor sich, deren Endakkord z. B. auf die Thesis des 9. oder 15. Taktes kommt, statt auf die des 8., 12. oder 16., mit denen er also ohne Stolpern oder ohne verwickelte gedankliche Zusammenziehung oder Verlängerung von Taktelementen nicht auskommt. — Aber lesen, wie gesagt, müßte das Buch jeder komponierende, kritisierende oder bloß meditierende fertige Musiker, vor allem die beispiellos interessanten letzten 50 Seiten. Grundsätzlich, grundgescheit

und künstlerisch empfunden ist auch alles Vorhergehende.

252. Hermann Wetzel: Elementartheorie der Musikeinführung in die Theorie der Melodik, Harmonik, Rhythmik und der musikalischen Formen- und Vortragslehre. (Handbücher der Musiklehre, herausgegeben von Xaver Scharwenka. Bd. IX.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 4.—.)

Das Buch will solchen, die mit den elementaren Kenntnissen der Musik schon irgendwie vertraut sind, eine systematische und organisch sich entwickelnde Darstellung der im Titel genannten Disziplinen geben und steht in der Ausführung dieser Absicht durchaus auf der Höhe unserer Zeit, wie auf der eines persönlichen, gründlich, klar und plastisch darstellenden pädagogischen Geschicks, das sich in lebendiger Führung mit der künstlerischen Praxis von jeder bloß theoretisierenden Einseitigkeit fernhält. Der Schwerpunkt liegt in dem synthetischen Aufbau der musikalischen Form von der Entstehung des Motivs an bis zu dem großen mehrsätzigen Tonstück, eine Aufgabe, die meisterhaft gelöst ist. Es versteht sich, daß in einer derartigen Enzyklopädie der einzelne manches hinzu oder anders wünscht. So hätte sich in dem Absatz über die Tonreinheit („Breite“ des Tones, S. 27) das einfache Gesetz anführen lassen, nach dem derselbe Ton rein, zu hoch oder zu tief klingt, je nachdem er als Oktave, Quinte oder große Terz erscheint usw., eine Elementarkenntnis, die sehr oft selbst solchen fehlt, die ein Leben lang Vokal- oder Streichquartett betrieben haben. Schärfer ließe sich fassen: der Begriff des Tongeschlechts überhaupt; der Zwiespalt zwischen den tatsächlichen Taktarten (S. 94) und der niemals verbesserten Unzulänglichkeit ihrer Bezeichnung wie $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{8}$, jedes für zwei vollständig verschiedene Metra, $\frac{3}{4}$ sogar für drei solche usw.; der Ausdruck, die unbetonten Takteile würden „oberflächlicher“ vorgestellt als die betonten (S. 82); man kann doch vom leichten Takteil eine ebenso scharfe, ja den geringeren Grad der Betonung genauest fixierende Vorstellung haben, als vom schweren. Dann die Darstellung des verschiedenen Bewußtseinsinhaltes, den das gleiche Motiv bei seiner direkten Wiederholung durch seine andere Stellung in der Periode darstellt (S. 131), ebenso der Bedingungen, unter denen der rhythmische Schwerpunkt eines Motivs nicht sogleich rechts vom Taktstrich fällt. Ferner die Begründung, warum man jeden guten zweistimmigen Kontrapunkt umkehren kann (da er ja nur aus stets umkehrbaren Akkordtönen mit durchgehenden Noten besteht). Nicht durchweg genau sind die Angaben über die Stimmgrenzen (S. 169) und den durchstrichenen Vorschlag der Klassiker (S. 195), der nicht gleichbedeutend mit kurzem Vorschlag ist. Das Allermeiste ist aber, gerade in seinem scharfen und doch stets faßlichen und praktisch wertvollen analysierenden Herausarbeiten der Bewußtseinsvorgänge beim Hören, ganz ausgezeichnet, und stellt das Buch mit in die erste Reihe musikpädagogischer Schriften. Da die ganze Sammlung als eine Art Muster in exponiertester Stellung und zu ausgebreiteter Wirkung

berufen ist, muß die Kritik besonders einläßlich sein.

Dr. Max Steinitzer
253. **Felix Auerbach**: Die Grundlagen der Musik. Verlag: J. A. Barth, Leipzig 1911. (Mk. 5.—.)

Ein sehr gutes, aus allgemeinverständlichen Vorträgen des Verfassers an der Universität Jena hervorgegangenes Buch, das die Beziehungen der Tonkunst zu den Wissenschaften, insbesondere zur Physik und Physiologie, zur Psychologie und Ästhetik in klarer, anschaulicher Weise aufdeckt, soweit dies überhaupt bei einem Ersatz der nötigen Experimente durch Abbildungen und Beschreibungen möglich ist. Die Weglassung aller überflüssigen und komplizierten Details, die geschickte, immer anregende Stoffbehandlung machen das Werk auch für Musiker und Musikfreunde zu einem sehr geeigneten Bildungsmittel. Nur zuweilen macht sich bei dem auf Helmholtz fußenden Verfasser eine gewisse Einseitigkeit geltend, so, wenn er S. 185 den Grad der Konsonanz oder Dissonanz von der Schwäche oder Stärke der Schwebungen abhängig macht, die zwischen den Grund-, Ober- und Kombinationstönen der den Akkord bildenden Komponenten möglich sind, und wenn er in der Aufklärung dieser Verhältnisse das Hauptprinzip der Harmonie sieht, obwohl er doch später (S. 189) anerkennt, daß es sich in der Musik nicht um rein physisches, sondern zugleich um psychisches Hören handelt, das wiederum von Gewohnheit und Konvention abhängig ist, wie die Geschichte des Konsonanzbegriffes beweist. Ferner: So schlimm steht es mit der temperierten Skala doch nicht, daß sie ein Eindringen in den harmonischen und melodischen Sinn der Tonleiter unmöglich macht. Auch irrt Verfasser mit der Behauptung, daß die Musiktheorie von Helmholtz die einzige sei, die auf naturwissenschaftlichem Boden stehe, daß alle anderen neueren Theorien psychisches oder metaphysisches Gepräge haben.

Den Wesensunterschied der Tonarten und den Nutzen des absoluten Gehörs glattweg zu verneinen, geht zu weit. Mag es auch eine absolute Tonartencharakteristik nicht geben, relativ, infolge von Konvention, Assoziation und Technik, ist sie dennoch vorhanden. Ich empfehle dem Verfasser betreffs dieser Probleme die ausführliche Abhandlung von Otto Abraham „Über das absolute Tonbewußtsein“ (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft III, 1) zu studieren.

Unter den interessanten, weniger bekannten Einzelheiten, die Verfasser erwähnt, verdient das Septproblem besonders hervorgehoben zu werden (S. 95). Bekanntlich hat die Musikpraxis dem siebenten Oberton (der natürlich-reinen Sept) bisher die Anerkennung versagt, ohne diese Ausschließung stichhaltig begründen zu können. Um die Ausbildung dieses Obertons am Klavier zu verhindern, hat man die Anschlagstelle der Hämmer so gewählt, daß der Anschlag, wie man bisher glaubte, genau in einem Siebentel der Saitenlänge erfolgt. Nun hat sich aber neuestens gezeigt, daß die Anschlagstelle in Wirklichkeit zwischen einem Sechstel und Neuntel schwankt, sodaß die Obertonsept auch am Klavier nicht durchweg ausgelöscht ist, ohne daß jedoch die Dur- und Molldreiklänge deswegen an Konsonanz

(Schlußfähigkeit) eingebüßt haben. — Noch ist zu bemerken, daß die im Verhältnis zur musikalischen Praxis teilweise verwirrenden Intervallenbenennungen des Verfassers S. 32 eine Revision nötig machen.

Georg Capellen
254. **Marie Wieck**: Aus dem Kreise Wieck-Schumann. E. Piersons Verlag, Dresden und Leipzig.

Dieses Buch zerfällt seinem Wesen nach in zwei Teile: einen historischen und einen selbstbiographischen. Es möge hier zuerst von dem letzteren die Rede sein und festgestellt werden, daß die Verfasserin sehr schön und interessant ihre Lebenserinnerungen erzählt, wobei natürlich so manche bedeutsame Erwähnung von Zeitgenossen und Zeitereignissen nebenher läuft. Es liest sich stellenweise wirklich prächtig, was Marie Wieck von ihrer Jugendzeit, ihrem Lebensgang, ihren Reisen und Erfahrungen uns mitteilt; derlei Memoiren haben immer Wert. Die eigentlich historischen Kapitel befassen sich mit Klara, Robert Schumann und Friedrich Wieck. Die Liebe zum Vater, für den sie in allen Teilen ihres Buches immer wieder warm eintritt, ist kennzeichnend für die Verfasserin, und wirklich ist es ihr gelungen, das Bild dieses Mannes, der ja nur zu leicht schärfer beurteilt werden kann, als er es vielleicht verdient hat, in mancher Hinsicht bestimmter zu zeichnen und besser erscheinen zu lassen. Die Tochter hat da entschieden das volle Recht, neben der traditionellen Meinung auch gehört zu werden. Mit rührender Kindesliebe führt sie für ihn das Wort und die objektive Art, die sie dabei zu wahren weiß, kommt ihren Darlegungen gar wohl zugute. Vor allem Wiecks Pädagogik stellt sie ins beste Licht; die S. 77f. mitgeteilten Sprüche sind wohl charakteristisch für den Mann, von dem es in dem Buche (S. 5) heißt, er sei nie ein Meister im Klavierspiel gewesen. „... Seine Hauptstärke lag in der Auffassungsgabe, in seiner kritischen Veranlagung und nicht zum wenigsten in seinem pädagogischen Talent.“ Mit Geschick und Glück polemisiert die Verfasserin in Sachen ihres Vaters gegen Litzmann und andere. Anerkennenswert ist ferner die Offenheit, mit der Marie Wieck über Feindseligkeiten mit ihren Verwandten berichtet, wenngleich diesen Geständnissen naturgemäß etwas Peinliches anhaften muß. So z. B. über Klaras Schrullen (S. 67ff.). Einer der schönsten Abschnitte des Buches ist nach meinem Empfinden die kritische Betrachtung der musikalischen Kompositionen Klara Schumanns (S. 72ff.), die tiefe Sachkenntnis verrät; ebenso das herzlich gehaltene Kapitel über Robert Schumann, obschon dieses letztere ein wenig leidet durch die übertriebene Behauptung: „Was für ein bedeutender Künstler wäre der Welt verloren gegangen, wenn mein Vater ihn nicht entdeckt und ihm den Weg dazu geöffnet hätte!“

255. **Theo Schäfer**: Jean Louis Nicodé. Verlag: „Harmonie“, Berlin.

Eine knapp gehaltene Monographie, mit viel Begeisterung geschrieben, inhaltsreich und packend und einen bleibenden Eindruck im Gemüt des Lesers hinterlassend. Der Verfasser verfügt über viel Herzlichkeit der Darstellung, und namentlich seine gestaltungskräftige

Behandlung von Nicodés Hauptwerken — besonders schön die ausführliche Würdigung der Symphonie-Ode „Das Meer“, S. 19f. — machen das Buch sehr sympathisch. Insbesondere ist es anzuerkennen, daß Nicodés's Schaffen ganz im Rahmen der Gesamtentwicklung der Kunst behandelt wird.

Dr. Egon von Komorzynski

256. **Rudolph Schütz:** Stephen Heller, ein Künstlerleben. Mit fünf Abbildungen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 3.—.)

Diese kleine Biographie habe ich mit großer Freude und herzlicher Anteilnahme gelesen. Ist es doch die erste ausführlichere deutsche Darstellung, die uns den echten lebenswürdigen Kleinmeister menschlich näher bringt. Meine Liebe und Bewunderung für die Kunst Stephen Hellers ist mit den Jahren gewachsen. Ich schätze ihn heut' als einen ganz Eigenen, der das in seltenem Maße hat, was unserer Zeit mangelt: Grazie und Eleganz, bei höchster Intimität und Zartheit seiner Gefühlsäußerungen. Eine eigenartige Lebenswürdigkeit ist das Kennzeichen alles dessen, was er sagt, und hierin hat er etwas von Mozart und Schubert.

Es war schon lange mein Wunsch, von diesem prächtigen Künstler auch Persönliches zu erfahren. Was nun Schütz hiervon bringt, ist nur geeignet, das Bild des Meisters zu verschönern. Dieser stille feine Sonderling, der nichts mehr haßte als das „elegante unbekannte Gesindel“ der Konzertsäle und Salons, der nichts mehr liebte, als seine stillen Stunden daheim am Klavier und über Büchern nebst einer Riesenzigarre, paßt so recht zu den Werken, die mir als sein Bestes erscheinen.

Als glänzender Kopf erscheint er in seinen Briefen und Aufzeichnungen. Prachtvoll ist sein Bericht, wie er als Wunderknabe einer in Ungarn reisenden Theatergesellschaft in einer Scheune Mozarts „Don Juan“ begleitet, und in dem sich anschließenden Liebesidyll mit der niedlichen Zerline grausam von seinem Vater gestört wird. Ganz unübertrefflich schildert er sein Verhältnis zu dem aufgeblasenen hohlen Kalkbrenner, von dem er sich nach wenig Stunden lossagt. Köstlich Intimes weiß er von seiner Freundschaft mit Berlioz zu erzählen. Überall hören wir einen guten Menschen sprechen. Diese Proben weckten in mir noch das Verlangen nach mehr Einzelheiten aus dem Leben dieses Eigenartigen. Die Namen Schumann und Chopin treten in Schütz' Buch genauer hervor, von Wagner, Liszt und Brahms hört man nichts, wiewohl Stephen Heller doch sicher zu diesen Größen eine Stellung hatte.

Hoffentlich bietet sich dem Verfasser bald Gelegenheit, in einer zweiten Auflage seine schöne Arbeit zu vervollständigen. Jedem Freunde des Meisters und seiner Kunst sei sie wärmstens empfohlen.

Hermann Wetzel

MUSIKALIEN

257. **Hugo Riemann:** Musikgeschichte in Beispielen. In drei Teilen. Zweiter Teil: Von 1600 bis 1690 (No. 55 bis 116). Verlag: E. A. Seemann, Leipzig. (Mk. 3.50.)

Der zweite Teil der Riemann'schen Musik-

geschichte in Beispielen enthält 64 vokale und instrumentale Musikstücke. Die geschmackvolle Auswahl, die man auch diesem Teile ohne Einschränkung nachrühmen darf, beginnt mit einer vierstimmigen Fantasia von Orazio Vecchi aus dem Jahre 1600 und endet mit einer Arietta der Psyche aus Antonio Draghis Oper „Psiche cercando Amore“. Naturgemäß nehmen die Italiener den größten Raum ein. Peri, Caccini, Banchieri, Monteverdi, Carissimi und andere sind mit charakteristischen Kompositionen vertreten. Neben den Italienern behaupten sich die Deutschen am besten: Hassler, Melchior Franck, Schein, Praetorius, Scheidt, Schütz, Albert, Hammerschmidt, Reussner, Froberger. Die Engländer Byrd, Bull, Gibbons, der Holländer Sweelinck treten ein in den bunten Reigen. So ergibt sich für den Kenner der Zeit ein gefälliges, abgerundetes Bild, das geeignet ist, in ihm die Vorstellung wachzurufen, wie die Alten sangen und spielten. Die vortreffliche Materialsammlung wird sicher bald im Notenschrank jedes ernsten Musikers zu finden sein.

Dr. Ernst Rychnovsky

258. **Walter Niemann:** Thema und Variationen für Pianoforte. op. 20. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 2.50.)

Dieses Variationenwerk ist ein Stück Programmmusik, wie das der epischen Dichtung „Krieg und Hütte“ von Joh. Hinrich Fehrs entnommene Motto beweist. Schmerz, Freude und weihnachtliche Stimmung verrät schon das Thema, das kindlich wie ein Weihnachtslied beginnt, aber in seinen scharfen Septimen und Vorhalten bereits bittere Empfindungen andeutet, um feierlich und zart zu verklingen. Die Variationen betonen bald das eine, bald das andere Element des Themas stärker, hängen aber mit diesem stets innerlich eng zusammen, ja können sogar als „ideale Ausströmungen des Themas“ bezeichnet werden, wie es Moscheles einmal fordert. Stets ist die Arbeit interessant, die Harmonik apart und die Rhythmik lebendig. Besonders wertvoll erscheint mir der Umstand, daß jede einzelne Variation, unbeschadet ihrer inneren Verbindung mit dem Thema, für sich in der Stimmung eine selbständige Einheit bildet. Daß sich die musikalische Intensität der Variationen immer mehr steigert, dürfte dem virtuosen Vortrage sehr zu gute kommen. Um so feiner ist es, daß nach dem pathetisch-rhapsodischen Finale das Thema nochmals in seiner einfachen Gestalt erscheint. Man darf eigentlich keine der Variationen vor den anderen loben, denn sie gehören unlösbar zueinander, es folgt gleichsam eine aus der andern; dennoch möchte ich die tief empfundene vierte, die farbenreiche sechste und die weihnachtliche siebente mit einem Sonderlobe bedenken. Einzig und allein die neunte fällt, meiner Meinung nach, aus dem Gesamtklange heraus, weil sie zu etüdenhaft ist. Alles in allem ein ebenso formenschönes wie echt musikalisches Werk, das hoffentlich bald Eingang in die Konzertsäle findet.

F. A. Geißler

259. **Johannes Ev. Haberts Werke.** Serie XI: Klavierkompositionen zu vier Händen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 12.—.)

Ich muß gestehn: Nach dem, was dieser

11. Band enthält, kann ich die Notwendigkeit dieser — wie sagt man? — monumentalen Gesamtausgabe von Haberts Werken nicht verstehen. Ich sehe da einen freundlichen, sympathischen Klavierlehrer, der für seine Schüler Vierhändiges im Stil der Wiener Klassikerschule schreibt, Sachen, die zum Teil recht geistvoll sind, zum Teil auch das Triviale streifen, Sachen, in denen nicht einen Takt lang eine Besonderheit, eine Eigenart herrscht, die nirgends Neues oder das Alte auf neue Art sagen. Man spielt so etwas ganz gern zur Unterhaltung einmal durch, freut sich der über jeden Zweifel erhabenen Solidität der Arbeit und wohl auch der biedereren, beschaulichen Art des Verfassers. Aber eine Ausgabe in 13 oder mehr Bänden zu vielleicht je 12 Mk., das wären in Summa mehr als 1½ hundert Mark — wozu das? Kauft das jemand? Es muß doch wohl der Fall sein, so rätselhaft es scheinen mag. Aber eine andere Frage: Liegt hier wirklich ein ideelles Bedürfnis vor? Oder wird nicht vielleicht wichtigeren Aufgaben Arbeits- und Finanzkraft damit entzogen? Wäre das anspruchsvolle Drum und Dran nicht, man würde diese freundlichen Harmlosigkeiten nehmen als das, was sie sind. So schadet das Mißverhältnis zwischen Ausstattung und Inhalt nur der sachlichen Bewertung. — Der Band enthält zwei Sonatinen, drei Scherzo (sic!), ein Rondo, drei kleine Stücke, die Bearbeitung eines Streichquartetts, für vier Hände, und endlich noch eine Sonate für zwei Klaviere in Partitur.

260. **Arnold Mendelssohn**: „Vater unser“ für Mezzosopran oder Bariton mit Begleitung von Violine und Orgel. op. 49. (Mk. 1.50.) — „So hoch der Himmel über der Erde ist“, Hymnus für eine Singstimme (Sopran oder Tenor) mit Begleitung der Orgel. op. 50. (Mk. 1.20.) Verlag: F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Zwei Stücke, wie sie der Kirchensänger, der Organist, der Kantor braucht und verbraucht, ohne starken künstlerischen Eigenwert. Beide im Stil der sanften Nachfolger Felix Mendelssohns, natürlich etwas modernisiert in der Harmonik. Dr. Ernst Neufeldt

261. **Hermann Stephani**: Zehn geistliche Lieder für gemischten Chor. op. 18. Verlag: F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen. (Part. Mk. 1.—.)

Diese Stücke verraten den geschmackvollen, gediegenen Musiker und erweisen sich in Erfindung und Chorsatz als äußerst brauchbares Material. Die Lieder sind a cappella gesetzt und stellen bezüglich der Schwierigkeit an die Ausführenden keine übertriebenen Ansprüche, zeichnen sich aber durch Wohlklang und natürliche Schreibweise aus.

262. **F. Max Anton**: Drei Gesänge. op. 5. Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh. (Mk. 2.—.)

Das künstlerische Ergebnis des kleinen Heftes ist ein sehr bescheidenes. Einfach, fast dürftig ist die melodische, wie die harmonische Ausstattung des ersten und dritten Liedes; den Weihekuß der Muse hat der Komponist bei der Komposition dieser beiden Lieder sicherlich nicht empfangen. Etwas gehaltvoller ist das

zweite, aber es ist durch eine übertrieben schwülstige, unnötig komplizierte Begleitung so überwuchert, daß auch hier ein Gewinn für die Kunst nicht heraussehaut.

263. **Rudolf Bergh**: Sechs Lieder. op. 4. — Requiem für Werther (Text von Ricarda Huch) für Chor, Altsolo und Orchester. op. 32. Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh. (Kl.-A. Mk. 4.—.)

Unbedeutend in Erfindung und Schreibart geben die Lieder wenig Veranlassung, sich mit ihnen öffentlich zu beschäftigen. Fleiß und ernstes Streben sind gewiß darin zu erkennen, aber das Manko an künstlerischer Potenz ist doch ein zu bedenkliches, als daß sie als Äquivalent für das gelten könnten, was ihnen fehlt: überzeugende Sprache des Gefühls und unbedingte Äußerungsbedürftigkeit einer musikalischen Vollnatur. — Reifer in Erfindung und Arbeit präsentiert sich das Requiem für Werther. Daß der Komponist mit dem Chor umzugehen weiß und ihn in meist korrekter, wirkungsvoller Art zu setzen versteht, ist recht gut zu erkennen. Seine Tonsprache, die immer ernst und edel ist, ist innerlicher geworden und der Erfindung nach vorgeschritten; trotzdem aber kommt es in dem ganzen Werke zu keinem eigentlichen Genießen, man wird nicht warm dabei, soviel schöne, stimmungsvolle Stellen sich auch darin finden. Schuld mag zum Teil auch der stellenweise etwas fragwürdige Text von Ricarda Huch sein, der trotz seiner äußerlich poetischen Gewandung doch an zwingender Gedankentiefe wahrlich keinen Überfluß leidet. Deutlich erkennbar ist jedoch für den näher Zusehenden, daß des Komponisten Gestaltungskraft für ein so umfangreiches Werk, was Aufbau und Steigerung betrifft, noch nicht ausreicht. Stimmungsvoll und klanglich von aparter Wirkung ist besonders der sich am Schluß wiederholende Anfang des Ganzen; etwas brüchig dagegen die kontrastische Fertigkeit bei den fugierten Chorsätzen. Emil Liepe

264. **Joaquin Turina**: „Coins de Séville“, pour Piano (Fr. 5). Verlag: E. Demets, Paris.

265. **Svan Hennessy**: „Incunabula“. op. 39. (Fr. 2) — „En passant...“ Études d'après nature. op. 40. (Fr. 3). Ebenda.

266. **Marcel Bernheim**: Danses grecques pour Piano. (Fr. 3) Ebenda.

267. **Charles Bredon**: Croquis pour Piano. (Fr. 6). Ebenda.

268. **Edouard Bron**: Barcarolle pour Piano. (Fr. 2). Ebenda.

269. **S. Borsky**: Menuet (Fr. 2); Le Rêve (Fr. 1.75). Ebenda.

Debussy hat ohne Zweifel Schule gemacht. Und zwar sind es nicht immer die schlechtesten Früchte, die aus dieser Schule geerntet werden. — Nur kommt es darauf an, wie viel man zu dem Erlernten, zu der angeeigneten Schulwissenschaft an persönlicher Erfindung mitbringen kann. Halten sich diese beiden Faktoren in glücklichem Verhältnis die Wage, dann wird es etwas Beachtenswertes. Je mehr sich die persönliche Erfindung bei einer vollständigen Beherrschung der angewandten Mittel durchringt, um so größer das Kunstwerk. Sollte aber ein musikalisches Talent einiges an eigenen Gedanken zu sagen

haben, und es fehlt ihm dazu die Kenntnis der Ausdrucksmittel, dann muß seine Produktion in das Dunkel der Unverständlichkeit versinken.

Am glücklichsten verschmelzen die oben genannten beiden Elemente zu einem neuen Metall in den Klavierskizzen, genannt „Coins de Séville“ von Joaquín Turina. Er arbeitet mit all den bekannten Mitteln der modernen französischen Technik, bringt aber dadurch als persönliche Gabe in allen vier Stücken charakteristische spanische Nationalrhythmen vortrefflich zur Geltung. Musiker, die heute noch für „eitel Wohlklang“ schwärmen, werden dabei allerdings nicht auf ihre Kosten kommen. Es sei hier nur auf das „Dances de Seises“ dans la Cathédrale“, mit seiner düsteren Kirchenstimmung, und auf das flotte „A los Toros“ als auf die glücklichsten Würfe besonders hingewiesen.

In kleinerem Rahmen findet auch Svan Henessy in den beiden Heften, genannt: „En passant“ und „Incunabula“ überzeugend den Ton und die Stimmung zu seinen Titeln. Als Muster solcher Kleinkunst können alle drei Stücke des zweiten Heftes, wie „Berceuse“, „Bébé dort“ und „Croquemitaine“ genannt werden. „Sieste en chemin de fer“ (aus dem ersten Heft) ist in der drollig-geistreichen Schilderung eines sich in Bewegung setzenden Eisenbahnzuges ein kleines Kunstwerk moderner pianistischer Stimmungsmalerei.

Weniger überzeugend wirken schon die griechischen Tänze (Dances Grecques) von Marcel Bernheim. Er setzt den vier Stücken als Motto oder Programm die mythische Episode des Zauberbechers voran, dessen Trunk die Liebe wachrufen soll, und versetzt die Geschichte in den Rahmen religiöser Tänze, die in der Hauptstadt der Insel Euböa, von Chloris, Gattin des Zephyros, der Göttin der Blume und ihren Gefährtinnen vor der Statue der Aphrodite ausgeführt wurden. Für solch' ausführliches Programm scheint das in der Musik Gebotene nicht auszureichen. Zwar arbeitet er mit den richtigen griechischen Tonleitern und den darauf gebauten Harmonieen, sowie mit stimmungsvollen Tanzrhythmen, doch ist keine, zu solchem Programm wohl erforderliche Durchführung und Verarbeitung derselben vorhanden. Am häufigsten wird ein kleines (zweitaktiges) Tanzmotiv durch alle möglichen Tonarten gezwängt, um dann das betreffende Stück mit der Originaltonart desselben Motivs zu schließen. Am interessantesten ist wohl in der eigenartigen Stimmung ihrer fortschreitenden leeren Quartan und Quinten die Klage an Aphrodite (Plainte à Vénus) zu nennen.

Den Skizzen von Charles Bredon muß ich trotz bestem Willen den Vorwurf von Unverständlichkeit und einer geschraubten Originalität machen. Die zwölf kleinen „Croquis“, wie der Verfasser sie nennt, von höchstens je ein bis zwei Druckseiten, erscheinen in der Schreibweise fast als Kinderstückchen, sind es aber harmonischer und dadurch auch technischer Kühnheiten wegen gar nicht. Hier scheint die eigenartige Harmonik überall als Zweck, und nicht als Mittel behandelt zu sein. Ganz kleine motivistische Einfälle werden taktelang wiederholt, — um endlich, womöglich noch vor

Schluß des kleinen Gedankens, und am häufigsten auf dem Septimen- oder Nonenakkord, oder auf einem übermäßigen Dreiklang unbegründet auszuklingen.

Eine „Barcarolle“ von Edouard Bron ist in gutem und schlechtem Sinne echte Salonmusik: nicht ohne Grazie, ziemlich billig, aber gefällig, gut gearbeitet.

S. Borsky, von dem zwei Klavierstücke, „Menuet“ und „Le Rêve“, vorliegen, bewegt sich mit großer Beharrlichkeit außer in seiner Originaltonart noch in der Ober- und Unterdominante, höchstens noch ein bischen in terzverwandten Tonarten. Was er zu sagen hat, ist herzlich wenig, aber er tut es sehr ausführlich. Von einem Traum, wie ihn das zweite der Stücke schildert, möchte ich wahrlich verschont bleiben.

Wenigstens einige der oben genannten Autoren, ihrem Namen nach zu urteilen, keine Franzosen sind, so gestatte ich mir doch, ihre Werke, besonders in bezug auf das Milieu, dem sie entstammen, sowie auch hinsichtlich des Stils und der Schule, die sie bekunden, der französischen Musikliteratur zuzuschreiben. Jenö Kerntler 270. **Hugo Rasch**: Drei Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: E. Demets, Paris. (Mk. 3.50.)

Von diesen Gesängen ist der erste: „Herrliches Pärchen“ ein ausgezeichnetes Stück, an dem man seine Freude haben kann: humoristisch, voller Stimmung, Melodie und Erfindung. Ganz im Gegenteil dazu bevorzugen die beiden anderen den modernen Deklamationsstil. Die Stimmung ist die Hauptsache, die Melodie tritt zurück und das Klavier ergeht sich, oft ziemlich gequält, in schmerzlichen Interjektionen.

271. **Sergei Liapunow**: Lieder und Romanzen. op. 42 No. 1—3 (Mk. 2.—); op. 43 No. 1—7 (Mk. 4.—); op. 44 No. 1—3 (Mk. 2.—). Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Diese Schöpfungen des bekannten russischen Tonsetzers geben sich in jeder Beziehung einfach, halten sich von allen modernen Extravaganzen fern und wahren immer das Liedmäßige. Sie haben also viele Vorteile für sich. Wenn man freilich einen hohen Maßstab anlegt, dann stellen sie nur Epigonenschöpfungen unserer Romantiker dar.

272. **K. Wilhelm Wolf**: 14 Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. Verlag: Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien. (Mk. 5.—.)

Als op. 1. stellt diese Sammlung jedenfalls die Leistung eines tüchtigen Talentes dar. Der Autor hat natürliche Melodie. Diese ruht ganz auf moderner harmonischer Grundlage. Man muß ihm aber dringend raten, mit beiden nicht manchmal zu kritiklos umzugehen, denn es finden sich viele platte Stellen in seinen Arbeiten. Von Gelungenem erwähne ich das tief innerliche: „Am Kamin“, und das düster beginnende und in einer großen Steigerung bis zum hellsten Jubel sich aufbauende: „Aufs neue“. Das beste Stück bildet aber das aus der Vertonung durch Richard Strauß bekannte: „Schlagende Herzen“ von Bierbaum. Hier lebt ein Feuer und eine Kraft des Ausdruckes und der Empfindung, daß man von dem Komponisten wohl noch manches Gute erwarten kann.

Emil Thilo

KRITIK

OPER

AUGSBURG: Bald nach Weihnachten hielten Humperdincks „Königskinder“ auch hier ihren Einzug und gewannen sich durch den Stimmungsreiz der Handlung und des Textes, den Humperdincks melodisch-vornehme, kunstvoll wagnerinspiert erfundene Musik umwebt, die allseitigsten Sympathieen, so daß etwa 14 Aufführungen erreicht wurden und die Oper als besonderer Liebling des Publikums die Saison zum Abschluß brachte. Emmi Bertram und Arthur Schwarz in den Hauptpartieen, sowie auch die übrigen Mitwirkenden waren unter Georg Brunos künstlerischer Leitung liebevoll um die Erhaltung dieser Gunst bemüht. Noch eine zweite Neuheit kam unter Kapellmeister Brunos Zepher leider so kurz vor Saisonschluß heraus, daß der Erfolg, den das Werk errang, nur noch in vier Wiederholungen erprobt werden konnte. „Stella maris“ (Stern des Meeres), musikalisches Schauspiel in 3 Akten von Alfred Kaiser, behandelt in dem von H. Revers bühnenwirksam aufgebauten Text das verschiedentlich verwendete Motiv vom totgeglaubten Geliebten, der nach Jahren zurückkehrt und seine Braut im Besitz eines anderen findet. Die Musik Kaisers steht stark unter dem Einfluß der Jungitaliener, ist melodisch populär, dankbar und sangbar in den Haupt- und Nebenrollen, dabei schlagfertig in den dramatischen Pointen. Brunos Direktion rückte diese in beste Beleuchtung und stand bezüglich seiner Absichten mit den in erster Linie tätigen Bühnenkräften Leopoldine Zuka, Ernst Karnbach, Gustav Dramsch u. a. in wirkungssicherem Kontakt. — Aus der Zahl der Gastspiele hebe ich die von Knotte, Vittorio Arimondi, Paul Seidler und Heinrich Spemann hervor. — Zum Schluß sei noch des verdienstvollen Wirkens des begabten feinfühlgigen zweiten Kapellmeisters Joseph Bach anerkennend gedacht.

BARMEN: Als Neuheit der zweiten Hälfte des Spieljahres erschien zuerst Kienzls „Kuhreigen“, in der guten Einstudierung Schottländers sympathisch aufgenommen. Der „Paria“ von Gorter konnte es trotz seiner hohen lyrischen Schönheiten zu keinem dauernden Erfolg bringen, während „Versiegelt“ unter der von Geist und Lebendigkeit sprühenden Leitung Otto Uracks von erquickender Frische und Laune erfüllt war. Auch Adams reizende, wenn auch stellenweise etwas zu redselige Buffooper „Der Toreador“ wurde dem Spielplan von Urack einverleibt, der sich im leichten Genre nicht minder bewährte wie als Wagnerdirigent. Im übrigen wurden der „Ring“, „Lohengrin“ als bevorzugte Gastspieloper und die „Meistersinger“ mehrfach gegeben, daneben „Faust“, „Mignon“, „Carmen“ als übliche Spielplanstützen, denen sich „Freischütz“, „Trompeter“, „Cavalleria“ und „Bajazzo“ gesellten. Die Operette brachte es zu keinem durchschlagenden Erfolge, selbst nicht mit der ins Opernhafte schillernden, von Mauthner sehr sorgsam vorbereiteten „Zigeunerliebe“ von Lehár. Als Heldenbariton ist Kerzmann vom Stadttheater Danzig, ein nach jeder Richtung vortrefflich beanlagter Künstler gewonnen. Von den vielen scheiden-

den Mitgliedern wird man Nardow, den lyrischen Tenor, und Ludwig Fränkel besonders vermissen.

BERLIN: Waltershausens Musiktragödie „Oberst Chabert“, die kürzlich in Frankfurt ihre Feuerprobe bestanden hat, wurde in der Kurfürstenoper mit großem Erfolg aufgeführt. Es ist eine grau in grau gehaltene Schicksalsoper, eine Enoch Arden-Tragödie, die mit ihren wuchtigen dramatischen Akzenten und ihrer grellen Szenenfolge an die Schreckensoper Cherubini's und d'Alayrac's erinnert. Der Schwerpunkt der Musiktragödie liegt im Textbuch. Hier gibt es spannende Szenen und wirkungsvolle Situationen. Es werden aus der Balzac'schen Novelle Charaktere entwickelt. Ein Menschenschicksal wird geschildert, das den Hörer trotz vieler theatralischer Effekte ergreift und packt. Leider gewinnt das Buch durch Waltershausens Musik nicht viel. Die Farben werden zu dick aufgetragen. Es ist eine musikalische Illustration des Dramas, keine Verinnerlichung und Vertiefung der Handlung. Unscheinbare Szenen erhalten eine schwere, grelle Untermalung und die vielen Stellen im Konversationston eine dickflüssige Orchesterphantasie, die wenig Eigenwert besitzt. Man spürt die Vorbilder eines Strauß und Puccini. Das Beste gibt Waltershausen in den lyrischen Ruhepunkten, in der Erzählung des Chabert im 1. Akt, in den Duetten und Schlußszenen. Diese Partien gehen über ein Reproduzieren moderner Operndramatik hinaus. Im ganzen ist das Werk eine vielversprechende, talentvolle Arbeit, der es aber noch an Geschlossenheit und vor allem an musikalisch ergiebiger Gestaltung fehlt. Die Aufführung war unter Meyrowitz' Leitung gut vorbereitet und fand viel Beifall. — Die Königliche Oper hat sich jetzt der komischen Oper zugewandt. An mehreren Abenden soll ein Zyklus heiterer Operngespielt werden, die von der Zeit Mozarts über Weber, Nicolai, Lortzing, Cornelius, Wagner („Meistersinger“) zum „Rosenkavalier“ führen. Der Eröffnungsabend brachte die „Maienkönigin“ in der Bearbeitung von J. N. Fuchs und Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“. Die „Maienkönigin“ wurde wieder einmal unter Glucks Namen aufgeführt. Das kleine Schäferspiel, das im Jahre 1751 zu Paris unter dem Titel „Les Amours champêtres“ zum ersten Male von einer italienischen Truppe gespielt wurde, ist eine französische Parodie, eine Aneinanderreihung beliebter Vaudevilles, Chansons und Opernarien, denen Favart einen neuen Text untergelegt hat. Von vielen Stücken lassen sich die Komponisten nachweisen. Einige Lieder sind Rousseau's „Dorfwahrsager“ entnommen, andere einem Ballett von Mouret (1718) und einer Oper von Selitti. Das ganze Werk ist also keine Originalarbeit Glucks, sondern höchstens ein Arrangement, eine Überarbeitung der französischen Parodie. Und da gerade die Instrumentierung von dem Bearbeiter Fuchs geändert wurde, so ist es wohl das Beste, den Namen Glucks von der Partitur zu streichen. Das kleine Werk bringt ein niedliches Pastorale: die Geschichte der Schäferin, die dem blasierten Städter und dem alten, reichen Pächter einen Korb gibt, um ihren treuen Hirten Philint zu

heiraten. Dieses einfache Schäferspiel ist den Musikstücken gut angepaßt. Trotzdem hört man an manchen Stellen, daß sich Text und Musik nicht reimen wollen. Das Ganze ist eben ein Bündel der schönsten Volkslieder und Arien aus der Zeit Ludwigs XV., die durch einen verbindenden Dialog und neue Liedertexte zu einem szenischen Intermezzo zusammengefügt sind. Die deutsche Übertragung, die Max Kalbeck geliefert hat, stört leider durch ihren gespreizten Ton. Die Aufführung mit den Damen Ober und Dux und den Herren Mang und Henke war recht hübsch, hätte aber stilistisch feiner und sorgfältiger sein können. — An zweiter Stelle wurde Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“ aufgeführt, jene lustige Musikposse, die einst Mozarts „Figaro“ in den Schatten stellte. Ein Seitenstück zu „Hermann und Dorothea“, eine Idylle vom kleinbürgerlichen Leben und Treiben aus der guten alten Zeit. Dittersdorfs schlagkräftige, behaglich-zufriedene Musik fand beim Publikum viel Gefallen. Stücke wie das Auftrittslied des Sichel, das Duett von den ungetreuen Rittern und die derb-komischen Musikszenen wird man nie vergessen. Es ist keine geniale, wohl aber eine freundliche, liebenswürdige Musik aus der Biedermeierzeit. Die Neueinstudierung der Königlichen Oper war wunderhübsch. Namentlich gefielen Lieban (als Feldscheer Sichel), Frau Scheele-Müller und Frau Boehm van Endert.

Georg Schünemann

BRESLAU: Unsere Oper ist kurz vor Schluß der Spielzeit noch von schier unheimlichem Fleiß. Auf zwei „Nibelungen-Ringe“ folgt jetzt ein Wagner-Zyklus, der freilich nach wie vor den „Rienzi“ schmerzlich vermissen läßt. Den hat unser Stadttheater seit anderthalb Jahrzehnten auf eigene Faust aus dem Werke Wagners gestrichen. Zwischen hindurch gibt es auch noch Novitäten zu sehen, z. B. Ermanno Wolf-Ferrari's „Der Schmuck der Madonna“. Es berührt eigentümlich, diesen Komponisten, der uns als liebenswürdiger Humorist vertraut war, mit seinen Landsleuten Mascagni, Leoncavallo und Puccini in einen veristischen Ringkampf eintreten zu sehen. Er übertrifft sie alle drei an Distinktion der musikalischen Arbeit, steht aber ebenso weit an Energie des dramatischen Ausdrucks hinter ihnen zurück. Und das blutrünstig-sinnliche Textbuch, das er sich selbst diesmal geschrieben hat, kontrastiert darum heftig mit der feinen, selbst in den grellsten Momenten stets die Empfindungen ein wenig dämpfenden Partitur. Um die im Ensemble vortreffliche Aufführung haben sich die Herren Prüwer (Dirigent) und Kirschner (Spielleiter) sehr verdient gemacht. Frau Verhunk sang die ihrer Persönlichkeit nicht sonderlich zusagende Mäliella mit glühend-leidenschaftlichem Ausdruck, Herr Bürstinghaus, unser Wotan und Sachs, mußte sich mit dem ihm durchaus wesensfremden Rafaelen plagen, Herr Corfield-Mercer endlich machte den glücklich-unglücklichen Madonnenräuber durch schlichte, warmherzige Empfindung erträglich. Das Publikum zeigte sich für die neueste Gabe Wolf-Ferrari's ungemein empfänglich.

Dr. Erich Freund

BRÜNN: Unsere Oper hat sich im allgemeinen in dieser Saison auf einem ganz respektablen

Niveau bewegt. Kienzls „Kuhreigen“ wurde auch hier eine recht warme Aufnahme zuteil. Zurzeit wird ein Wagnerzyklus veranstaltet, der bisher vor ausverkauften Häusern in Szene ging.

Siegbert Ehrenstein

BRÜSSEL: Das Monnaie-theater brachte vor Torschluß noch eine Uraufführung: „Ondelette“, lyrisches Drama in drei Akten von R. Ledent, Musik von Charles Radoux. Letzterer, Sohn des vor kurzem verstorbenen Direktors des Lütticher Konservatoriums, erhielt 1907 den Römerpreis und zählt somit zu den vielversprechenden belgischen Musikern der jungen Generation. Als Erstlingsbühnenwerk hat er sich ein Textbuch mit sehr düsterer Handlung gewählt: Ondelette, eine arme schöne Fremde, ist von dem jungen Fischer Bruno und dessen Vater Othon aufgenommen worden. Die jungen Leute werden ein Paar. Doch zu seinem Leidwesen erfährt Bruno, daß Ondelette bereits vor ihrer Hochzeit ein Verhältnis mit einem anderen Fischer Paschal unterhalten hat, und daß der Sohn, den sie gebiert, nicht sein Kind ist. Als Rache nimmt er es mit aufs Meer und ertränkt es. Bei seiner Rückkehr wird er von Paschal erstochen. Man darf mit einem ersten Bühnenwerk nicht zu streng ins Gericht gehen: Talent zeigt sich überall, doch finden sich auch Schwächen, wie zu dicke Instrumentation und eine gewisse Monotonie, hervorgerufen durch Mängel des Textbuches, dem es an Charakteristik der Personen gebricht. Doch kann man auf die Weiterentwicklung des jungen Komponisten gespannt sein.

Felix Welcker

CHEMNITZ: Die zweite Hälfte der Saison ist leider nur mit Shakespeare's Wort zu charakterisieren: sie war der Winter unseres Mißvergnügens. In vier Monaten brachte Kapellmeister Malata nur Kaisers günstig aufgenommene „Stella maris“ und die verunglückte „Witichis“ von v. d. Goltz neu heraus. Außerdem gab es „Figaros Hochzeit“ als einzige Mozartoper während der ganzen Spielzeit, „Boccaccio“ in Opernbesetzung, „Freischütz“, „Stradella“, „Barbier von Sevilla“ und Wagners „Ring“, der aber so spät erschien, daß die rechte Verwertung im Spielplan ausgeschlossen blieb. Die Aufführungen selbst standen szenisch und musikalisch auf beachtlicher Höhe; nur läßt bei Wiederholungen das Orchester oft die rechte Sorgfalt vermissen. Richard Oehmichen

COBURG: Der Pulsschlag des musikalischen Lebens unserer Residenz bleibt unsere Hofoper, deren oberster Sachleiter, Hofkapellmeister Lorenz, stets für gesunde und kräftige Blutzuführung sorgt. Unter seiner schwungvollen Direktion war es uns vergönnt, neu — unter Überwindung von unsagbaren Schwierigkeiten — den „Rosenkavalier“ von Strauß, „Die Königs-kinder“ von Humperdinck und „La Bohème“ von Puccini zu hören. Die Frühjahrssaison soll uns noch „Misé Brun“ von Pierre Maurice und Leoncavallo's „Maja“ bringen. Als Operettennovität sind die „Försterchristl“ und „Gasparone“ zu erwähnen. An Neueinstudierungen will ich noch aufzählen: „Tristan und Isolde“ — mit nur eigenen Kräften, zum ersten Male ohne Strich —, „Die heilige Elisabeth“ (zu Liszts 100. Geburtstag), wie alljährlich den „Ring des Nibelungen“ — ohne Strich —, „Aida“, „Die lustigen

Weiber“ (Direktion: Kapellmeister Ruzek); für die Frühjahrssaison steht auch „Der Widerspenstigen Zähmung“ auf dem Repertoire. Die Spieloper war in der verflossenen Saison etwas spärlich bedacht, wiewohl die Theaterspielzeit eine sehr arbeitsreiche genannt zu werden verdient.

Reinhold Benkert

DESSAU: Auf dem Gebiete der Oper entfaltete sich auch in der zweiten Hälfte der Spielzeit eine rege Tätigkeit. Außer der Uraufführung von Josef Reuters „Ich aber preise die Liebe“, über die bereits berichtet wurde,¹⁾ gingen erstmalig in Szene „Susannens Geheimnis“ von Wolf-Ferrari, Pergolesi's „Die Magd als Herrin“, Wormsers phantastisches Mimodrama „Der verlorene Sohn“ und Verdi's „Othello“. Besondere Erwähnung verdienen neben mehrfachen „Elektra“-Aufführungen zwei Vorstellungen von „Tristan und Isolde“ mit Alfred von Bary und Martha Leffler-Burckard, bzw. Adolf Löltgen und Anna Schabbel-Zoder in den Titelpartien. In Einzelvorstellungen aus dem Nibelungen-Zyklus gastierten Carl Perron (Wotan), Frau Knüpfer-Egli (Sieglinde), Frau Rüsche-Endorf (Brünnhilde), Adolf Löltgen (Siegfried), Alice Guszalewicz (Brünnhilde), Léon Rains (Hagen) und Annie Gura-Hummel (Gutrune). Mit der „Götterdämmerung“ erreichte die dieswinterliche Spielzeit ihren Abschluß.

Ernst Hamann

DRESDEN: Nachdem Mozart im ganzen Verlaufe der Spielzeit schmerzlich vermißt worden war, erschien er mit zweien seiner Werke auf dem Spielplan und machte volle Häuser. Zuerst gab man „Die Zauberflöte“ in teilweise neuer Besetzung, wobei Georg Zottmayr als Sarastro eine vorzügliche Leistung bot, der nur noch etwas mehr Innerlichkeit zu wünschen wäre. Fritz Soot, Paul Trede, Hans Rüdiger, Margarethe Siems und Magdalene Seebe machten sich ferner um die Aufführung verdient, bei der einige Striche im ersten Akt unangenehm auffielen. In neuer Einstudierung folgte sodann „Figaros Hochzeit“ unter Hermann Kutzschbach, der die ganze Vorstellung durch lebhafte Tempi beflügelte und das dramatische und rhythmische Element der Musik in erster Linie betonte. Den Grafen gab Desider Zador, der sich weder in Gesang noch Erscheinung und Darstellung mit Karl Perron vergleichen kann, in dessen Hände die Partie hoffentlich bald wieder übergeht. Elise v. Catopol war als Susanne nicht natürlich genug, hervorragend dagegen Ludwig Ermold als Figaro. Auch hier hatte man textlich manche Änderungen angebracht, ohne damit Verbesserungen zu schaffen. Die szenischen und kostümlichen Änderungen hielten sich in mäßigen Grenzen und waren, z. B. bei der Kostümierung des Cherubin (Minnie Nast), auch nicht immer zu billigen. F. A. Geißler

DUISBURG: Eine fast strichlose „Tristan“-Aufführung ragte aus dem Spielplandurchschnitt bemerkenswert hervor. Unter Alfred Fröhlich's Leitung gestaltete sich das hier selten gegebene Werk sehr eindrucksvoll, trotzdem kein Solist von wirklich erstem Rang war. Sigrid Arnoldson sang die Violetta in ihrer immer gleich bleibenden, im Grunde etwas kühlen, doch gesangstechnisch

stets noblen Weise. In Puccini's „Tosca“ führte sich der von der nächsten Spielzeit an unserer Oper verpflichtete Pariser Opernsänger Jacques Sorréze, ein das Deutsch sehr gut beherrschender, auch im Spiel sehr interessanter, begabter jugendlicher Tenor erfolgreich ein. Julius Bittners „Musikant“, ferner „Tiefland“, „Siegfried“ und auch „Orpheus in der Unterwelt“ waren interessante Abende. In Blumers Musiklustspiel „Fünfuhrtee“ ist eine geistreiche Musik an das mit Pikantereeen spielende nichtige Textbuch von W. Wolters verschwendet. In der kommenden Spielzeit wird uns das neue Duisburger Stadttheater, Prof. Dülfers imposanter Bau, aus den unzulänglichen Verhältnissen der primitiven Tonhallenbühne erlösen.

Karl Martin

DÜSSELDORF: Das musikalische Schauspiel „Stella maris“ von Alfred Kaiser, das in der vorigen Saison hier seine Uraufführung erlebte und dann auf einer ganzen Reihe von Bühnen ebenfalls mit Erfolg gegeben wurde, erschien auch in diesem Jahre wieder auf dem Spielplane des Stadttheaters. Dann gab man nach längerer Pause „Die Königin von Saba“ und „Tosca“. In dieser realistischen Oper Puccini's gastierte Hedy Iracema-Brügelmann, als Darstellerin und Sängerin gleich ausgezeichnet. In der Rolle des Cavaradossi zeichnete sich Jacques Sorréze besonders durch ein glänzendes Spiel aus, als Scarpia war Gustav Waschow hervorragend. Viel Beifall fand die gute Neueinstudierung von Massenet's „Der Gaukler Unserer Lieben Frau“ unter Alfred Fröhlich's feinsinniger musikalischer Leitung. Die Hauptrollen des Gauklers, des Bruder Bonifazius, des Priors fanden in Sorréze, Waschow und Erich Hanfstaengl tüchtige Vertreter. Walter Schwarz dirigierte eine hübsche Aufführung von „Fra Diavolo“, Julian Schmiedel „Das Glöckchen des Eremiten“. Sigrid Arnoldson gastierte mit bekanntem Erfolg als Traviata.

A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Die russische Dorfkomödie „Dunja“ von Iwan Knorr (seit 1908 Direktor des hiesigen Hochschen Konservatoriums), die am 14. April ihre Erstaufführung an unserem Opernhaus erlebte, darf als vollgültiger musikdramatischer Beitrag zur Überwindung des Tragischen angesehen werden. Sie trägt in sich die guten Merkmale einer Musikkomödie unserer Zeit: fesselnde, lebendige Handlung und wenig Sentiments, charakteristisches Milieu und derbkomische Situationen, überschüttet mit musikkrohen Eingebungen und pikanten Instrumentaleffekten, anmutigen Melodien und hübschen Ensembles. Geringfügige Stockungen des dramatischen Flusses und einige Unwahrscheinlichkeiten muß man hierbei mit in Kauf nehmen. Der Text, nach einer Erzählung von Gogol, bringt das Liebespaar Dunja und Gawrilo in Konflikt mit der Mutter der ersteren, die ihre Zustimmung zur Heirat erst gibt, als sie selbst in Gefahr ist. Sie hat eine Art „Freßverhältnis“ mit dem Popen des Dorfes, der überrascht wird und sich in einen Mehlsack verkriechen muß. Ein ändiger Zigeuner übernimmt es, ihn trotzdem ins rechte Ansehen als Teufelaustreiber zu setzen und der armen Dunja zu ihrem Liebsten zu verhelfen. Das russische Leben ist textlich wie musikalisch

¹⁾ Vgl. 2. Märzheft, S. 371. Red.

gleich gut getroffen. Der Komponist, der sein eigener Textdichter war, weilte mehrere Jahre als Musikpädagoge in Rußland. Doch hat er die Nationalmusik kaum direkt in Anspruch genommen. Er trifft trotzdem das Kolorit in der Orchestration und besonders in den reichhaltigen Chorszenen ausgezeichnet. Erstere funkelt und blendet mit geistreichen Einfällen und originellen Kombinationen; letztere bieten mitunter sehr dankbare, klangvolle Aufgaben. Der erste Akt mit seiner flott einsetzenden Jahrmarktsszene hat seinen Höhepunkt in einem farbenreichen Liebesduett; der zweite, der mit einem Lied der einsamen Dunja melancholievoll einsetzt, erhebt sich gegen Schluß zu einem prächtigen, melodiegesättigten Quintett, das — wie die ganze Partitur — den gewiegten Kontrapunktiker erkennen läßt. Die Aufnahme, die er und sein geschicktes, hübsches Werk fand, war die denkbar freundlichste. Unsere Oper hatte für eine brillante, echt anmutende Inszenierung gesorgt (Regie: Herr Kräbmer). Die gewandte musikalische Leitung hatte Herr Neumann inne. Das Orchester, das sich tüchtig hielt, konnte in den Streichern stärker besetzt sein. Gut gestalteten Lisbeth Sellin und Karl Gentner das Liebespaar, Frau Wellig die Mutter, Herr Gareis den Popen. Die Nebenpartien waren bei den Herren Schneider und Brinkmann bestens aufgehoben. — Für den „wunderschönen Monat Mai“ bereitet die Oper Festspiele in erlesener, zum Teil Bayreuther Besetzung vor: „Tristan“, „Meistersinger“, „Carmen“ und „Rosenkavalier“. Eugen d'Alb's „Verschenkte Frau“ und verschiedene Operettenversuche haben nicht gewirkt oder gar versagt. Theo Schäfer

FREIBURG i. Br.: Die Oper entfaltet in der gegenwärtigen Spielzeit eine von besten Erfolgen begleitete Tätigkeit. Unter den zahlreichen Neueinstudierungen verdienen Humperdincks „Königskinder“, „Die Legende von der heiligen Elisabeth“, die zur Liszt-Feier zum ersten Male auf der hiesigen Bühne erschien, „Lobetanz“ von Thuille, Puccini's „Butterfly“, eine Aufführung der „Zauberflöte“ am Geburtstage des Kaisers und Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ mit besonderer Anerkennung genannt zu werden. Strauß' „Rosenkavalier“ ging in glänzender Ausstattung erstmalig in Szene. Ein dreimaliges Gastspiel des Tenoristen Heinrich Hensel als Stolzing, Lohengrin und Tannhäuser erzielte ausverkaufte Häuser. — Einen besonderen Gewinn für die kommende Saison verspricht man sich von dem Engagement der dramatischen Sängerin Lautenbacher aus Mainz, die als Fidelio und Brünnhilde in der „Walküre“ gastierte. Auch auf den Tenoristen Schmieter, der nach einmaligem Auftreten als Bajazzo verpflichtet wurde, werden Hoffnungen gesetzt. Carl Kietzmann

GOtha: Der vergangene Winter war für unsere Oper eine Zeit regster und angestrengtester Tätigkeit. Der neue Hoftheaterintendant von Holthoff-Faßmann spannte die Kräfte des Opernpersonals und der Hofkapelle aufs äußerste an. Nicht weniger als sieben für Gotha neue Werke brachte er heraus, darunter „Misé Brun“ von Pierre Maurice, die es trotz stimmungsvoller Musik und beifälliger Aufnahme nur zu einer Wiedergabe brachte. Puccini's „Bohème“, Humperdincks „Königskinder“,

Leoncavallo's „Maja“, Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung“, Jarno's „Försterchristl“ und Strauß' „Rosenkavalier“ — dazu in mehrfacher Wiederholung der ganze „Ring“, „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Fliegender Holländer“, „Meistersinger“, „Tristan“, „Carmen“, „Tiefland“, die „Lustigen Weiber“, „Bajazzo“, „Mikado“ und andere mehr — gewiß für eine Zeit von drei Monaten eine Fülle der Gaben und der Arbeit. Sie war nur zu ermöglichen durch die rastlose Hingabe unserer Künstler, insbesondere der Künstler unserer Hofkapelle, die in mustergültiger Weise ihrer Aufgaben gerecht wurden, was in erster Linie dem Hofkapellmeister Alfred Lorenz zu danken ist. Abgesehen von einigen besonderen Gästen, wie von Bary und Frau Leffler-Burckard in „Tristan und Isolde“, Berger als Stolzing und Don José, sowie mehreren auf Engagement auftretenden Sängern und Sängerinnen stützte sich unsere Oper mit Erfolg auf die eignen Kräfte, von denen uns leider eine Reihe wieder verlassen — der Helden Tenor Goltz, Lina Baak (Elsa, Sieglinde, Sophie, Butterfly), Frau Fichtner (Försterchristl) und Frau Leisner (Ortrud, Marschallin, Brünnhilde), gerade die Künstler, die sich beim Publikum ganz besonderer Beliebtheit erfreuten. Statt ihrer sind bis jetzt Bjurstroem und Fr. Daniela gewonnen. Von den zurückbleibenden sind besonders erwähnenswert Arnoldi (Mime, Besenbinder), Huppertz (Gunther, Schaunard), Richardi (Heerrufer, Alberich, Ochs), Stury (Spielmann, Telramund, Wotan, Marcel), Theilaker (König Heinrich, Marke, Hunding, Hagen), Wolff (Froh, Rudolf, Don José) und die Damen Gaehde (Erda, Waltraute, Carmen, Fricka, Hexe, Stallmagd), Greß (Rosenkavalier, Gänsemagd) und Jovelli (Waldvöglein, Musette). Dr. Otto Weigel

HAMBURG: Ferruccio Busoni's musikalisch-phantastische Komödie „Die Brautwahl“, deren Uraufführung im Hamburger Stadttheater (am 13. April) in Szene gegangen war, ist in jeder Beziehung ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges: das Interesse der ganzen musikalischen Kulturwelt herausfordernd, nicht nur ihrer Herkunft wegen von einem Musiker, in dem die wunderbare Doppelbegabung des schaffenden und des darstellenden Künstlers in eine höchste Reifeperiode eingetreten ist, bedeutet dieses Werk, das nicht mit einem Gran Epigonentum belastet und ebenso von den musikalischen Modeströmungen unserer Zeit ganz unabhängig ist, etwas durchaus Selbsterschaffenes, urpersönlich Gestaltetes, eine neue Kunst, im Grunde genommen genau das, was man von Busoni, dieser bezwingenden Persönlichkeit, diesem Ganz-Eigenen, Persönlich-Vollendeten, Nachdenklich-Schwungvollen, scharf Umrissenen und scharf Begrenzenden, erwarten mußte. Eine neue Kunst, die von einem einheitlich verbundenen Denker und Dichter, einem souveränen Intellektualmenschen und Humoristen her stammt, dem sein Humor den Gesichtswinkel auf Welt und Menschen gibt, der in antisentimentalen Kreisen zu Hause ist, der mit beispiellosem Übermut den verbogenen, halbfertigen und in Halbfertigkeit erstarrten „Kleinen Gott der Welt“ in den Lächerlichkeiten des Drittel- und Viertelmenschen, der Dezimalbruchkreatur und ihren „Wahn“ belauscht und diese wunder-

lichen Gestalten in einem phantastischen Puppenspiel größten Stils ansiedelt, dessen Fäden von übermenschlichen, dämonisch umwitterten Gewalten in Bewegung gesetzt werden. Die Komödie Busoni's (drei Akte und ein Nachspiel), einer Erzählung E. T. A. Hoffmanns nachgeformt, schwingt zwischen geheimnisvoller Phantastik, spukhaft dämmernden Nachtstücken und der prallen Helligkeit des aufgeklärt rationalistischen Berlin aus der Zeit Hoffmanns hin und her: behäbiges Spießbürgertum, grotesker Humor, wundervollste Stimmungsepisoden, zwei Liebeszenen von unsagbarem Reiz und zartestem Duft, phantastische Visionen von faustischem Untergrund und mancherlei Griffe in die Hexenküche der alten Romantik mischen sich in dem Werk Busoni's mit einer nicht rubrizierbaren, in ihrer persönlichen Note hinreißenden Musik, deren Wesen rastlose Beweglichkeit, unerschöpfliche Elastizität, Anmut und Tüchtigkeit, geschmeidige Kraft und eine rhythmische Frische ist, die in der ganzen modernen Musik (Richard Strauß inbegriffen!) nicht ihresgleichen hat. Dazu ihr Temperament, ihre Inspirationen, ihre spannende und aufregende Harmonik, ihre Anschaulichkeit, ihre unendlich fein getönte Farbigkeit, ihre keusch singende Lyrik, in der das Erotische eben nur wie in Knospenansätzen lebt: man denkt an das Goldgrün des ersten Birkenlaubes, wenn das Liebespaar Busoni's singt, von einem weichverschleihten Orchester mit Frühlingssehnsüchten umspinnen; endlich ein meisterhaft durchgeführter Sprechgesang von plastischer Deklamation und eindringlicher Darstellungskraft, und über allem: ein glitzerndes, kapriziöses, ironisches, unendlich malerisches und in seinen dämonischen Tönen wahrhaft faszinierendes Orchester, in dem geniale Einzelheiten wie in einem Strom von lebendiger Kraft dahinfluten: so mußte das Werk Busoni's eine tiefe und nachhaltige Resonanz im deutschen Musikleben sich erwecken, wenn diese „Brautwahl“ nicht eigentlich eine Oper gegen das Publikum, gegen die Instinkte der Masse wäre; wenn nicht Hemmungen, Dunkelheiten (in des Wortes ureigenster Bedeutung!), mancherlei Dehnungen und szenische Parallelismen die theatralische Wirksamkeit der Handlung minderten. Den literarisch vorgebildeten und für feinere Dinge empfänglichen Zuschauerkreis, den dieses Werk voraussetzt, wo wird ihn Busoni finden? Die Hamburger Uraufführung des in seinen außergewöhnlichen Werken erst nach mehrfachem Erleben ganz zu erfassenden Werkes erfreute sich einer zumeist ausgezeichneten Darstellung. Hier muß als des eigentlichen Lebensweckers und plastischen Nachschöpfers der komplizierten und sehr schwierigen Busoni'schen Partitur vor allem Gustav Brechers und seiner herrlichen Dirigentenleistung gedacht werden.

Ferdinand Pfohl

KÖLN: Wieder einmal versuchte man es im Opernhaus mit einer Auffrischung von Charpentier's Oper „Louise“, doch dürfte die Liebesmühe trotz der unter Walter Gaertner vortrefflichen Aufführung nicht von mehr Erfolg gekrönt sein als alle früheren vergeblichen Anstrengungen, das Publikum für Stil und Wesen dieses Werks zu erwärmen. Resultatlose Gastspiele auf Anstellung absolvierten Paul Kittel von der Wiener Hofoper (Lohengrin) und Adolf

Dimano von der Wiener Volksoper (Assad). Die sabäische Königin in Goldmarks Oper hatte in Alice Guszalewicz eine gesanglich und dramatisch glanzvolle Vertreterin.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG: Mehr als die jüngste Vergangenheit, die an Bemerkenswertem nur die hier noch nicht gegebene Puccini'sche „Bohème“ bescherte, interessiert uns die Zukunft unserer Opernbühne. Der neue Theaterleiter Max Berg-Ehlert beginnt seine Tätigkeit mit einer fast allgemeinen großen Entlassung; damit verlassen uns manche mittelmäßigen und auch minderwertigen Kräfte, aber auch recht tüchtige, wie die hochbegabte Charlotte Uhr, die mit sehr schönem Material ausgestattete Altistin Luise Schröter, der ebenfalls stimmlich schätzenswerte Heldenbariton Jan Mergelkamp, der Bassist Paul Seebach, ein junger Sänger, von dessen gesanglichen Qualitäten man auf der Bühne nicht allzu viele finden dürfte, u. a. m. Wir wollen nicht voreilen. Vielleicht überrascht uns der neue Mann mit einem ungeahnt guten Opernensemble und einer frischen, zielbewußten Initiative, wie sie unserem Opernrepertoire längst fehlt. Nötig aber hatte er eine so radikale Razzia nicht, denn mit dem jetzt abtretenden Ensemble könnte man in einer Stadt wie Königsberg gar wohl zufrieden sein. Doch — qui vivra, verra. Man darf es uns nicht übelnehmen, wenn wir nicht die Katze im Sack kaufen wollen.

Dr. Lucian Kamieński

LEIPZIG: „Ninon de Lenclos“, die einstündige Oper des Triestiners Michéle A. Eulambio, mit geringfügigen Kürzungen genau nach dem bekannten Einakter von Ernst Hardt, fand bei ihrer Uraufführung am 27. April herzliche Aufnahme, die in sieben bis acht lebhaften und widerspruchsslosen Hervorrufen des jungen Maestro gipfelte. Die Hauptrollen Ninon und ihr natürlicher Sohn, Graf Villiers, der sie liebt und nach Entdeckung ihrer Verwandtschaft in den Tod geht, fanden in Gertrud Bartsch und Karl Schrodtt vorzügliche Vertreter. Die große Duoszene beider, mit der das sonst der Form nach wenig zur Komposition geeignete einaktige Drama schließt, entschied den durchschlagenden Erfolg. Die Komponisteneigenschaften Eulambio's sind vor allem knappe und plastische Melodik, vornehme Faktur in Harmonie und Kontrapunkt, glänzende und dabei durchaus klare, nie überladene Instrumentation. Was er im Orchester an Ausdruck der Empfindungen und an Tonmalerei gibt, läßt bei einem im ganzen dankbaren Text noch das Beste von ihm erwarten. Man erkennt leicht den Einfluß seiner ehemaligen hiesigen Lehrer in dem Werk: den Stephan Krehls in der gewählten, feinsinnigen Tonsprache, den Heinrich Zöllners in der dramatischen Entschlossenheit, und allerdings auch in der Außerachtlassung der zum Vertonen geeigneten literarischen Form.

Dr. Max Steinitzer

LEMBERG: Als zweite und letzte Erstaufführung wurde Massenet's „Thaïs“ mit Irene Bohuß und Karel van Hulst herausgebracht. Das Werk, das an und für sich nicht sehr bedeutend ist, fand trotz der unter Ribera's Leitung guten Aufführung nur mäßigen Anklang und verschwand sehr bald wieder. Es wurden also in weiterer

Folge die alten Repertoiiopern abgeleiert, und die einzelnen Aufführungen unterschieden sich nur dadurch, daß immer andere Gäste auftraten. So hörten wir Maria Labia, Hedwig Francillo-Kaufmann, Edyth de Lys, Otokar Mařák, Karel van Hulst und erwarten noch Jadlowker. Das Resultat der diesjährigen Saison ist ein sehr trauriges: Zwei Erstaufführungen mittelmäßiger Werke („Boris Godounow“ und „Thaïs“) und eine lange Reihe Gäste, die immer wieder dasselbe singen. Direktor Heller hat für weitere sechs Jahre die Leitung des Stadttheaters erhalten und wird hoffentlich für ein anständiges Ensemble, für ein gutes Orchester und singende Chöre sorgen.

Alfred Plohn

MANNHEIM: Glänzend verlief die zyklische Zusammenfassung der neu einstudierten und neu ausgestatteten „Ring“-Dramen. Wenig Erfolg errang sich der „Postillon von Lonjumeau“, weil Friedrich Bartling mit der Titelpartie wenig anzufangen wußte. Einen amüsanten Einakterabend bot Felix Lederer, der Glucks „Maienkönigin“, Mozarts „Schauspieldirektor“ und Webers „Abu Hassan“ neu einstudiert und geschmackvoll ausgestattet herausbrachte. Als Valentine und Aida faszinierte Agnes Borgo von der Großen Oper in Paris ein vielköpfiges Publikum. Herrliche Stimmittel und eine ausgereifte Gesangs- und Darstellungskunst stehen hier im Dienste eines sehr lebhaften Temperamentes. In Fritz Vogelstrom als Raoul und Rhadames hatte die Französisch und Italienisch singende Künstlerin einen tüchtigen Partner. Als Agathe bewarb sich Lisbeth Ulbrich vom Hoftheater in München um ein Engagement im jugendlich-dramatischen Fach, da Frau Burchard-Hubenia aus Bremen ihren Kontrakt mit Mannheim gelöst haben möchte. Auch mancherlei unfruchtbare Gastspiele waren in den letzten Wochen wieder mit in den Kauf zu nehmen.

K. Eschmann

MÜNSTER i. W.: Die Opernaufführungen finden schon seit Jahren in einem vollständig unzulänglichen Hause statt. Sie sollten dadurch wertvoller gestaltet werden, daß man die Beziehungen mit der einheimischen Militärkapelle, die ihre Aufgabe ganz vortrefflich löste, abbrach und ein eignes Orchester einberief. Statt dessen hätte man allerdings besser getan, tüchtigere Darsteller heranzuziehen, denn daran mangelt es so sehr, daß man sich nicht zu wundern braucht, wenn fortdauernd über schlechten Besuch geklagt wird. Eine geradezu jämmerliche Aufführung erlebte Wagners „Tristan“. Kleinere Opern werden ganz gut gegeben; dabei sollte man bleiben.

Ernst Brüggemann

PARIS: Die Große Oper wird immer mehr zur Filiale von Monte-Carlo und so hat sie denn auch das recht schwache Werk der Komponistin Gabrielle Ferrari „Le Cobzar“, das vor zwei Jahren dort gegeben wurde, übernommen, mit Veränderungen freilich, die keine Verbesserungen sind. Durch Zusatz von Chören und Balleten erhielt das Werk die nötige Ausdehnung, um mit dem zweiaktigen Ballet des Direktors Messager „Les deux Pigeons“, das nach 16 Jahren wieder aufgenommen wurde und dessen Eigenschaften auch heute noch einiges Lob verdienen, einen ganzen Abend zu füllen. Die rumänische

Dichterin Helene Vacaresco hat den Stoff des „Cobzar“ erfunden und Paul Milliet daraus ein Textbuch im Geschmack der modernen Italiener gemacht. Frau Ferrari, die einst noch auf den Rat Gounod's vom Klavierspiel zur Komposition überging und für Klavier und Gesang einige hübsche Sachen geliefert hat, klammerte sich mit einer gewissen Verzweiflung an die musikalische Lokalfarbe, und blieb der trüben Mollstimmung des rumänischen Volksliedes auch da treu, wo sie ihm ihre Motive nicht direkt entlehnte. Nur im großen Liebesduett gestattete sie sich einen schwungvollen Italianismus. Der rumänische Cobzarspieler des Stückes trifft seine Geliebte als die Frau eines andern, bindet wieder mit ihr an und wird von der Zigeunerin, die er um sie verlassen hat, dem Ehemann denunziert. Er ermordet die Zigeunerin, seine Geliebte ihren Mann, und beide werden ihr Leben in einem tiefen Schacht des Salzbergwerkes beschließen. Die Sänger Muratore und Noté und die Sängerinnen Hatto und Lapeyrette sangen fast zu gut, denn neben ihren tonvollen Stimmen klang das Orchester der Frau Ferrari ziemlich hohl. — Auch Massenet's neuestes Werk „Roma“ hat die Spielerwelt von Monte-Carlo ein paar Monate früher zu hören bekommen, als das Publikum der Großen Oper. Es geht Massenet wie dem Sänger der anakreonischen Lieder. Auch „seine Saiten tönen nur Liebe im Erklingen“. Darum hätte er es besser nicht unternommen, Parodi's alte Tragödie von 1876 „Rome vaincue“ in Musik zu setzen. Jene Tragödie hatte nur deswegen einigen Erfolg, weil sie bald nach dem Kriege von 1870 im Französischen Theater aufgeführt wurde, und das von Hannibal bedrohte Rom eine gewisse Analogie mit dem belagerten Paris bot. Der erste Eindruck der Zuhörer war in der Großen Oper der gleiche wie in Monaco. Die klassisch sein sollende Ouvertüre interessierte nicht und ebenso wenig die blecherne Römertugend des ersten Aktes, aber im zweiten Akt tauten die Gefühle auf, weil da ein junges Gänschen, das unter die Vestalinnen aufgenommen wurde, dem Oberpriester beichten zu müssen glaubt, daß sie den Amor im Traume gesehen und damit eine Sünde begangen habe. Hier finden wir den wahren Massenet wieder, und dann taucht er noch einmal im dritten Akte auf, wo der Offizier Lentulus seine Geliebte Fausta (im Drama heißt sie musikalischer Opimia) zur Flucht aus dem Vestatempel überredet. Auch die Fürbitte der blinden Großmutter für die schuldige Enkelin vor dem versammelten Senat ist noch ein Lichtpunkt, und als angenehmes Beiwerk ist das Flötensolo zu erwähnen, das den dritten Akt einleitet und den erhabenen Frieden des heiligen Haines in Gluckscher Weise zu schildern sucht. Alles übrige ist dagegen entweder trockene Deklamation ohne wuchtige Akzente oder blinder Orchesterlärm. Zum Vorteil des Werkes kann man immerhin sagen, daß die Längen vermieden wurden, ohne daß das Originalwerk Parodi's einen wesentlichen Zug eingebüßt hätte. Die dankbarste Gesangspartie ist jedenfalls die der unschuldigen kleinen Junia, deren Rolle sich freilich auf die erwähnte Beichte ihrer Gedankensünde beschränkt. In Monte-Carlo war nach langem Schweigen Frau Cain-Guiraudon in dieser

kleinen Partie wieder vor das Publikum getreten, und in Paris gefiel Fräulein Campredon darin nicht minder. Auch die Sängerin der Fausta, die Russin Kusnezowa, deren Sopran außerordentlich ausgiebig und in allen Lagen klangvoll ist, braucht sich nicht zu beklagen, und die Altistin Lucy Arbelle fand die nötigen pathetischen Akzente für die blinde Großmutter. Unter den männlichen Solisten ragte neben dem Tenor Muratore auch der Bassist Delmas hervor, während der stimmungsgewaltige Bariton Noté aus dem rachsüchtigen gallischen Sklaven nichts zu machen wußte, weil Massenet durchaus nichts in die Partie hineingelegt hat. — Nach der Wiederherstellung der „Zauberflöte“ in ursprünglicher Gestalt hat nun Direktor Carré in der Komischen Oper das noch nützlichere Werk vollzogen, dem „Don Juan“ Mozarts denselben Dienst zu erweisen, denn hier waren die französischen Bearbeiter noch rücksichtslos vorgegangen. Sie hatten sogar ein Ballet eingeschoben, dessen Musik aus Instrumentalwerken Mozarts zusammengestoppelt war. Die ursprüngliche Einteilung in zwei Akte wurde eingeführt, und das zweite Finale erhielt den richtigen Abschluß, den man bis dahin in Paris nur in Konzertform gekannt hatte. Da es Mozart schon zu seinen Lebzeiten geschehen lassen mußte, daß die Oper mit dem Verschwinden Don Juans und des steinernen Gastes beschlossen wurde, und da auch Molière's „Don Juan“ ähnlich schließt, so war diese Wiederherstellung nicht unbedingt nötig. Die Teilung in zwei große Akte war dagegen der Wirkung sehr förderlich, obgleich die sieben Szenenwechsel, die außerdem nötig sind, nicht so schnell erfolgten, wie das auf den großen deutschen Bühnen üblich ist. Da der Komponist Reynaldo Hahn als großer Mozartkenner bekannt ist und vor einigen Jahren eine musterhafte Konzertaufführung des „Don Juan“ leitete, so wurde er mit Recht als Dirigent in die Komische Oper eingeladen, und dadurch kam jedenfalls eine sehr gute Orchesterleistung zustande, während von den Gesangssolisten eigentlich nur Frau Mathieu-Lutz als Zerline und der Bassist Vieuille als Leporello ganz am Platze waren. Jean Périer „seufzte“ die Serenade des Don Juan mit viel Gefühl, aber in den Ensemblesätzen ging sein schwaches Organ ganz unter. — Unter den zahlreichen Opern, die Isidore de Lara schon geschrieben, wird die in der Gaité Lyrique oder, wie man korrekt sagen sollte, im Théâtre Lyrique Municipal gegebene „Naïl“ jedenfalls den ersten Platz behaupten. Der Komponist der unerfreulichen „Messalina“ hat diesmal ein Textbuch gefunden, das von literarischem Werte ist und allen Anforderungen der Musik entgegenkommt, und hat sich in seiner Musik über den etwas veralteten Standpunkt erhoben, daß die Oper vor allem eine Sammlung angenehmer Gesangstücke sein müsse. Der Orientalismus, der so vielen anderen Komponisten verhängnisvoll geworden ist, hat Isidore de Lara im Gegenteil aus der Routine herausgerissen, in der er gefangen war. Ein Glück war es auch für ihn, den bekannten Romanschriftsteller und dramatischen Dichter Jules Bois als Mitarbeiter zu gewinnen, denn seine Verse sind gut genug, um den musikalischen Ausdruck zu fördern, und doch nicht so gut, daß man von ihnen sagen

könnte, sie tragen ihre Musik in sich selbst. Nicht ohne Kühnheit hat Jules Bois seine Handlung in das heutige Algerien verlegt und alle Sympathie auf einen Verschwörer gegen die französische Macht gehäuft. Die Naïl des Titels ist, wenn man so will, eine Kameliendame der Wüste. Sie zieht dem reichen Emir, der sie in Biskra auf dem Markte aufsucht, den verfolgten Beduinen Hadjar vor, und dieser begeht im zweiten Akt die tollkühne Unvorsichtigkeit, aus Eifersucht in das Kaffeehaus einzudringen, wo Naïl vor dem Emir und anderen Gästen tanzt und singt. Er steht auf dem Punkte, von den französischen Truppen festgenommen zu werden, aber der Emir, der mit den Franzosen gut steht, begünstigt seine Flucht, weil er die Rache allein vollziehen will. Naïl folgt ihrem Geliebten in die Wüste, wo wir das Paar im dritten Akt in einer Oase wiederfinden. Ohne die Unterstützung der Fremdlinge überfällt der Emir das Lager der Beduinen und läßt den im Kampfe verwundeten Nebenbuhler ans Kreuz schlagen. Naïl weigert sich aber noch immer, dem Emir zu folgen und verschluckt ein Gift, das ihr zuerst einen heftigen Lachkrampf und dann eine paradiesische Vision verschafft, an welcher der vom Kreuze gelöste, ebenfalls sterbende Hadjar teilnimmt. Im ersten und zweiten Akt stehen die eigentliche Handlung und das dekorative Beiwerk in richtigem Verhältnis, und der Komponist hat beide Elemente sehr geschickt verwoben. Mit Ausnahme einiger billiger Schlußeffekte bleiben seine Orientalen auch dann naturgetreu und charakteristisch, wenn sie in Affekt geraten. Nur im letzten Akt dehnen sich die religiösen Szenen zu weit aus, und das Liebespaar stirbt mit mehr Umständlichkeit als Tristan und Isolde. Damit verleugnet es am meisten seinen Charakter, denn der orientalische Fatalismus sollte gerade die Sterbeszene möglichst einfach erscheinen lassen. Die Sängerin Mérentié, der Tenor Salignac und der Bariton Boulogne fanden außerordentlich dankbare Aufgaben. Starken Beifall erntete aber auch mit Recht der Tenor Gilly, der in dem maurischen Kaffeehaus als Erzähler ein langes Stück ohne Begleitung zu singen hat, worin die christlichen Ritter der Kreuzzüge verspottet werden. Auch die Baßpartie des Marabut im letzten Akt ist sehr bemerkenswert und gab dem Bassisten Audoin Anlaß, sich auszuzeichnen. In der Ausstattung blieben die aus Algier stammenden beiden Direktoren Isola nicht hinter der Komischen Oper zurück. Alles war echt und dennoch sehr bühnenwirksam, die Kostüme wie die Dekorationen. Das Orchester unter Amalou wurde den zum Teil sehr schwierigen Orientalismen der Partitur vollkommen gerecht, während der Chor noch einige Mühe hatte, die ungewohnten Intervalle und Rhythmen zu bewältigen.

Felix Vogt

POSEN: Der Januar brachte eine stilvollendete Neuinszenierung der „Aida“, bald darauf setzten Einzelaufführungen der Teile des „Ringes“ ein, nur noch von „Waffenschmied“, „Hugenotten“, „Zar und Zimmermann“ gelegentlich der Knüpf-Gastspiele unterbrochen. Eine Gesamtaufführung des „Ringes“ mit Perron (Wotan) und Frau Curt-Deri (Brünnhilde), in der unser Willy Tosta als Siegfried ausgezeichnet abschnitt, beschloß die Saison. „Quo vadis?“ fand hier nicht

21*

einmal bei den zahlreichen Sienkiewicz-Freunden Anklang.

A. Huch

PRAG: In der abgelaufenen Berichtszeit hat Karl Weis, der erfolgreiche Komponist des „Polnischen Juden“, im Tschechischen Nationaltheater mit einer neuen Volksoper debütiert und wieder einen großen äußeren Erfolg errungen. „Der Sturm auf die Mühle“, so heißt das neue Werk, behandelt eine Episode aus dem deutsch-französischen Kriege in musikalisch ungemein wirksamer Weise. Die Musik ist echte Volksoper, szenisch packend, melodisch, mehr gefühlsam als reflektierend. Tänze und Volkszenen geben dem Komponisten Gelegenheit, seine besondere Begabung gerade für die geschlossene Nummer auch hier neuerdings zu zeigen. Die Aufführung unter Kapellmeister Brzobohaty gibt dem Werke in vollem Maße, was des Werkes ist. Von den Mitwirkenden sind Frau Bogucky und die Herrn Schütz, Chmel und Kliment mit besonderer Anerkennung zu bedenken. — Im Neuen Deutschen Theater ist knapp vor den Maifestspielen eine Neuinszenierung der „Meistersinger“ zu verzeichnen. Musikalisch hat sie Kapellmeister Zemlinsky von Grund auf einstudiert und auch an dieses Werk alle Liebe gewendet, die seinen Einstudierungen bisher den Stempel der höchsten Künstlerschaft aufgedrückt hat. Die Regie führte diesmal wieder Oberregisseur Paul Eger, der hier ein würdiges Gegenstück zu seiner bereits besprochenen Inszenierung von „Figaros Hochzeit“ geliefert hat. Auch die Dekorationen von Parcival de Vry sind in ihrer Farbenpracht eine Sehenswürdigkeit. Aus dem Ensemble ragen Lucy Boennecken als entzückend liebenswürdiges Evchen und Hans Winkelmann als stilvoller Walther Stolzling hervor.

Dr. Ernst Rychnovsky

ROSTOCK: Wie im vorigen Jahre ein glänzendes Meistersinger-Festspiel unter Nikisch den Abschluß der Opernvorstellungen bildete, so war heuer der „Lohengrin“ zu diesem Zweck ausersehen, und zwar unter Otto Lohses Leitung. Der „Festspielcharakter“ scheiterte freilich an der Unzulänglichkeit der Chöre und an dem Umstand, daß einige der berühmten Gäste in ihren Rollen nicht vollständig studiert waren, weshalb die schlimmsten Striche gemacht werden mußten, die unsre gewöhnlichen Rostocker Aufführungen nicht aufweisen. Die Theaterleitung hatte die Schwierigkeiten einer wirklich guten „Lohengrin“-vorstellung unterschätzt. Es blieb nichts weiter übrig als ein Gastspiel, wobei Vogelstrom und Kirchhoff den Lohengrin, Soomer den Telramund, Karl Braun den König, Frau Reinl die Ortrud und Fräulein Rose die Elsa sangen. Der Charakter des Außergewöhnlichen und Künstlerischen im Wagnerischen Geiste fehlte der Vorstellung, woran auch hervorragende Einzelleistungen nichts zu ändern vermochten. — Unser Opernspielplan brachte eine gute Aufführung des „Kuhreigens“. Rostock war unter den ersten deutschen Städten, die sich dieser wirkungsvollen und melodischen Oper annahmen. Der „Fünf-Uhrtee“ erschien als ein seltsames Zwitterding zwischen komischer Oper und Operette. Das Buch ist unbedeutend und flach. Das Werk gehört eigentlich gar nicht auf ernste Bühnen.

Prof. Dr. W. Golther

STETTIN: Mit den als Abschluß und Clou der Spielzeit unter Hinzuziehung erster Kräfte (Lilly Hafgren-Waag, Ellen Gulbranson, Bischoff, Moest, Pennarini, Tänzer u. a.) unternommenen imponierenden Wagner-Festspielen hat sich die Direktion Illing noch einigermaßen aus der Mittelmäßigkeit herausgerissen. Was sie an ständigen Kräften für den Winter angeworben hatte, versagte größtenteils. Zu zählen war eigentlich nur auf unsere in „Octavian“ und „Butterfly“ gipfelnde, erfolgreich auch ins Dramatische hineinspielende Soubrette Marie Blum (geht jetzt nach Breslau), ferner auf Frau Adam-Vogt (Koloratur) und die treffliche Altistin Ottilie Fellwock. Ohne diese drei wäre das Heer von Gästen, mit dem man sich über Wasser hielt, noch mehr angeschwollen, wären wir auch wohl um die einzige, recht hübsch herausgebrachte Neuheit d. J., Humperdincks „Königskinder“ gekommen. Sehr verdienstvoll wirkte nach wie vor Kapellmeister Max Wohllebe, der seinen Posten nunmehr an Dr. Jalowetz aus Königsberg abtritt.

Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: Zwei bedeutendere Aufführungen brachte der letzte Abschnitt: Strauß' „Rosenkavalier“ machte nun auch bei uns seine Reverenz, gracios verkörpert durch Fräulein Croissant, deren Stimme nur, wie die des sonst ebenfalls löblichen Fräulein Gütersloh (Sophie), für die Aufgabe etwas dünn erschien. Vortreffliche Figuren stellten Frau Mahlendorff (Fürstin) und Herr Wissiak (Baron) hin, nicht minder Herr Dornbusch und Fräulein Hermann als das, etwas unwahrscheinliche, italienische Paar, während Herr Schützendorf dem Final fast zuviel klangvolle Robustheit lieh. Die Gesamtaufmachung des Werkes (Regisseur Morny) war reich und würdig, Pfitzners Direktion wußte den musikalischen Gehalt wirkungsvoll herauszuholen, wenn auch weniger, wie anderswo, nach der stürmisch-leidenschaftlichen, als nach der gemütvollen Seite. Daß das vielbesprochene Werk zahlreiche Schönheiten, besonders in lyrischer Hinsicht, enthält, ist unzweifelhaft; daneben stehen aber, außer den zahlreichen Längen und Überflüssigkeiten, Stellen von greulicher Kakophonie, deren Notwendigkeit nicht erhellt — eine Stiluneinheitlichkeit, die durch die eingestreuten Walzertemen, mögen sie an sich noch so hübsch sein, nur erhöht wird. Alles in allem: ein rechtes Abbild der nervös-unruhigen Jetztzeit und ihres musikalischen Apostels. — In ausgesprochenem stilistischen Gegensatz dazu stand das zweite künstlerische Ereignis, die Wiederaufnahme von Marschners fastverschollenem „Templer und Jüdin“, die Pfitzner in neuer Fassung herausgegeben hat. (Bei Max Brockhaus, Leipzig.) Er hat die übermäßigen Szenenwechsel (11) des von Wohlbrück dramatisierten Scottschen Romans („Ivanhoe“) auf 8 beschränkt, vor allem die unbegreiflicher Weise auf 2 Finale verteilte Gerichtsszene (dem ersten Lohengrinakt verwandt) zu einem, nun überaus wirksamen Schlußfinale zusammengezogen, manche Längen beseitigt, kleine Übergänge geschaffen, an der Instrumentation einiges retouchiert, sonst aber nichts Wesentliches verändert, immerhin aber das Werk der heutigen Bühne weit zugänglicher

gemacht. Und die Musik ist in vielen Teilen wohl wert, nicht der Vergessenheit anheimzufallen. Erreicht sie im ganzen auch nicht die Höhe von „Heiling“ oder „Vampyr“, sind auch besonders in den ersten Akten allzuviel Strophlieder, namentlich unter den stellenweise fast liedertafelmäßig wirkenden Chören vorhanden, und manche Kürzungen wohl noch möglich, so stehen dem eine Reihe Soloszenen, Duette usw. von hohem Reiz und reichem musikalischen Empfinden gegenüber, die für das Erstere entschädigen, und in dem genannten Finale in einer musikdramatischen Szene kulminieren, wie sie die vorwagnerische Oper kaum zum zweiten Male aufzuweisen hat. Die Erstaufführung, der zahlreiche auswärtige Musikkapazitäten beiwohnten, stand musikalisch und szenisch unter Pfitzners Einheitsleitung, und ließ, wie von dessen romantischer Kongenialität nicht anders zu erwarten war, musikalisch wie darstellerisch (vor allem in dem schwierigen Choraufbau) bei glänzender dekorativer Neuherichtung keinen Wunsch unbefriedigt. Die Titelrollen wurden von Herrn Manoff (Bariton) und Fräulein Gärtner hervorragend verkörpert (letztere hat leider mit einem Stimmleiden zu kämpfen); in den Nebenrollen sind Fräulein Norden (Rowena), Hofmüller (Ivanhoe), Alwin (Löwenherz), vor allem Herr Wissiak und Dornbusch in den shakespearehaften Figuren des drolligen Mönches Tuck und des Narren Wamba lobend zu erwähnen. — Um diesen Lichtpunkten gegenüber auch eine Schattenseite zu registrieren, so fand eine „Fidelio“-Aufführung bei Publikum und Presse lebhaften Widerspruch, da Pfitzner in etwas optimistischer Überschätzung einiger Anfänger solchen mehrere Hauptrollen übertragen hatte, von denen namentlich die Trägerin der Titelpartie, noch mit einem Fuß im Konservatorium stehend, auch schon gesanglich als Mezzosopran diesem Prüfstein großer und reifer Künstlerinnen keineswegs gewachsen war. In dramatischem Sinne das Publikum zu rühren und zu erschüttern, wie dieses mit Recht verlangt, vermag eben nur die ausgeglichene, völlig über der Sache stehende Kunst. — Zu erwähnen wäre noch ein erfolgreiches Gastspiel des stimmglänzenden Mannheimer Tenors Vogelstrom (als Lohengrin, Turridu und Canio), und ein ebensolches der Stuttgarferin Sofie Cordes als prächtige Isolde, die nur darstellerisch noch einiges verbessern muß.

Dr. Gustav Altmann

KONZERT

BERLIN: Die Achte Symphonie von Gustav Mahler — eine nicht gerade geschickte Reklame hat für sie den Titel „Symphonie der Tausend“ geprägt — wurde nun auch in Berlin dreimal, an drei aufeinander folgenden Tagen (17., 18. und 19. Mai), aufgeführt. Im Zirkus Schumann — man muß es leider bekennen, daß man für das allerdings eine ungewöhnliche Anzahl von ausübenden Kräften beanspruchende Werk¹⁾ keinen anderen Raum ausfindig machen konnte. Und so mußte denn die Musik, die

den altchristlichen Hymnus „Veni creator spiritus“ von Hrabanus Maurus mit dem Schluß der Goetheschen „Faust“-Dichtung in innere Beziehung bringt, wirklich in einem Zirkus Unterkunft finden. Alles mögliche hatte man getan, um die starke Sängerschar (zwei gemischte Chöre und einen Knabenchor) mit den sieben Solisten, die Orgel und das Riesenorchester so aufzustellen, daß es dem Dirigenten möglich wurde, von seinem erhöhten Pult aus in der Mitte der Manege alles zu überschauen und seinem Taktstock untertan zu machen. Dem Auge bot diese Anordnung, eingerahmt von den dicht besetzten Logen und Tribünen, noch einen leicht festlichen Anblick, aber der durchdringende Pferdestalldunst, den der Hörer mit in den Kauf nehmen mußte, wollte anfangs gar keine weihevollte Stimmung aufkommen lassen. Aus der ersten, von Willem Mengelberg geleiteten Aufführung ging ich ziemlich deprimiert davon; das Werk hatte mich zu wenig angefaßt, mir schien der innere Gehalt im Mißverhältnis zu den angewendeten Ausdrucksmitteln zu stehen. Aber Tags darauf aus der zweiten Aufführung, die Dr. Georg Göhler dirigiert hatte, nahm ich einen anderen Eindruck mit: die Musik hatte mich tief ergriffen. Auch schwebte über dem zweiten Abend ein glücklicher Stern des Gelingens; die verschiedenen Kräfte, die am Freitag mehrmals auseinanderzufallen drohten, griffen Sonnabends weit fester, sicherer ineinander, alles sang und spielte mit mehr Hingabe an die Sache. Vielleicht hatte sich das Ohr auf die Akustik des Raumes besser eingestellt. Gleich mit dem rhythmisch so prägnanten ersten Thema des *Veni creator* wurde ich in Bann geschlagen, und ohne einen Augenblick zu ermüden, vermochte ich der klaren Kontrapunktik der Motive, ihrer Umgestaltung zu folgen. Offen gestanden war ich heilfroh, daß ich nicht gezwungen war, schon nach der ersten Aufführung dieses Werk zu besprechen, denn der Eindruck der zweiten war ein fundamental entgegengesetzter. Alle Ausdrucksmittel schienen mir nun aus innerster Notwendigkeit angewendet; die wundervollen, oft ja seltsamen Klangwirkungen in der Mischung der Orchesterinstrumente, in der Stimmführung des Chorsatzes, wie die Solostimmen auf die Begleitung gesetzt waren, empfand ich ganz natürlich, nicht künstlich gewollt. Der Moment, wo die mater gloriosa einhergeschwebt kommt, wirkt mit hinreißender Schönheit, wie denn überhaupt Mahlers Musik den ganzen Schluß der „Faust“-Dichtung durchleuchtet und transzendental verklärt, nicht nur einzelne Momente daraus, wie sie Robert Schumann mit glücklichem Gelingen in Musik setzte. Es ist ja wahr, daß manche melodische Phrasen, wenn das Auge sie auf dem Papier verfolgt, merkwürdig kindlich einfach erscheinen; hört man sie aber in Klang umgesetzt, so wie sie doch Mahler beim Aufschreiben mit dem inneren Ohr vernommen hat, rücken sie in eine ganz andere Sphäre hinauf. Mahlers Musik gewinnt nicht, wenn man sie, aufs Papier gebannt, mit dem Auge studiert: weil sie aus Klangphantasie geboren ist, muß sie auch nur mit dem geistig willig folgenden Ohre aufgefaßt werden. Der Reichtum der äußeren Klangmittel wird mit feinsinniger Ökonomie ver-

¹⁾ Es ist im Verlag der Universal-Edition, A.-G., Wien, erschienen. Red.

wertet, das Orchester wie der Chor durchaus nicht kompliziert in der Stimmführung behandelt, überall vermag das Ohr mühelos dem klaren Gefüge zu folgen. Über das merkwürdige Werk in zwei Sätzen, das übrigens nur 1 1/2 Stunden zur Aufführung braucht, eine schnell absprechende Kritik zu schreiben, erscheint mir durchaus verfehlt. Und diese Zellen, die ich für „Die Musik“ hinwerfe, versuchen nur den tiefen Eindruck zu fixieren, den die zweite Aufführung auf mich gemacht hat, nachdem die erste auf mich gar nicht gewirkt hatte. Von den Solisten seien die Damen Gertrude Förstel (hoher Sopran), Otilie Metzger mit ihrem warmen Altorgan an erster Stelle genannt; Felix Senius (Tenor) erfreute wieder durch die fein künstlerische Ausgestaltung alles dessen, was ihm anvertraut war. Auch Martha Winternitz-Dorda, Anna Erler-Schnaudt und die Herren Nicola Geißewinkel und Wilhelm Fenten sangen augenscheinlich mit vollster Hingabe an die Musik. Die Chöre waren aus Leipzig herübergekommen: Mitglieder des Gewandhauschors, des Universitäts-Kirchenchores St. Pauli und der ganze Riedel-Verein; die Knabenstimmen hatte der Hastingsche Chor aus Berlin gestellt. Die Orgel wurde von Max Fest aus Leipzig bedient. Unsere Philharmoniker haben sich wieder mit Ruhm bedeckt. — In ihrem 3. Abonnementskonzert brachte die Singakademie unter Leitung von Georg Schumann die „Schöpfung“ von Haydn. Es war ein herrlicher Abend, die Aufführung durchweg trefflich. Der Chor sang mit einer geistigen Frische, daß es ein wahres Vergnügen war, zuzuhören, zumal für die drei wichtigen Solopartien mit Klara Senius-Erler, Felix Senius und Johannes Messchaert die denkbar besten Vertreter gewonnen waren. Chor- und Sologesang stand mit der Leistung der Philharmoniker auf gleicher künstlerischer Höhe; allen an der Ausführung beteiligten Kräften machte die Haydn'sche Musik augenscheinlich ebenso viel Freude wie den Zuhörern. — Fritz Feinhals gab in der Philharmonie, vom Hausorchester unter Leitung Dr. Kunwalds begleitet, ein Konzert, dessen Programm den Prolog aus den „Bajazzi“, zwei Stücke des Nelusko aus der „Afrikanerin“, die große Arie aus „Hans Heiling“, die Schlußrede des Hans Sachs aus den „Meistersingern“ und die Klage des Amfortas aus dem ersten Akte des „Parsifal“ enthielt. Auch im Konzertsaal entsprach der Sänger den weitgespannten Hoffnungen des Publikums, gestaltete jedes der Musikstücke charakteristisch, sprach meisterhaft deutlich aus und war überhaupt glänzend disponiert. Des Beifalls gab's genug. Dr. Kunwald dirigierte außer den Gesangsnummern die passenden Vorspiele zu ihnen und partizipierte mit vollem Recht an den Ehren des Abends.

E. E. Taubert

Das Klingler-Quartett gab noch ein 7. Konzert, in dem unter Mitwirkung von Oskar Schubert (Klarinette), A. Fröhlich (Fagott), M. Skibicki (Kontrabaß) und O. Repky (Horn) Beethovens in unvergänglicher Frische erstrahlendes Septett und Schuberts diesem zwar nicht gleichwertiges, aber doch recht reizvolles Oktett eine treffliche Wiedergabe fanden.

Wilhelm Altmann

Im Beethoven-Saal hielt Dr. Leopold Schmidt einen interessanten Vortrag über „Die symphonische Dichtung“, genauer gesagt über das Wesen der Programmmusik, deren Entwicklungsformen er unter Mitwirkung der Philharmoniker an einer Reihe von Beispielen aus der älteren und neueren Literatur zur Darstellung brachte. Der Redner unterschied in der geschichtlichen Entwicklung der Programmmusik drei Gruppen: die etikettierte, die nur den Weisungen einer Überschrift, eines Titels folge, die deskriptive, die tonmalend Äußerliches, Naturlaute usw. zu schildern versuche, und die eigentliche Programmmusik, die innerliche Vorgänge, Ereignisse und Erlebnisse aus Tag und Dasein gänzlich in musikalischen Ausdruck umzuwandeln sich bemühe. Diese Art der Programmmusik, die symphonische Dichtung, deren Bezeichnung sehr glücklich das neue Verhältnis zwischen Ton- und Dichtkunst charakterisiere, nannte der Redner mit Recht das Kind unserer Zeit. Von den naiven Versuchen Dittersdorfs (drei Sätzen aus den „Metamorphosen des Ovid“) schlug der Vortragende die Brücke zu Beethovens Coriolan-Ouvertüre, bei der zum erstenmal ein theatralischer Eindruck sich in innerliche Musik umgesetzt habe, um dann noch den zweiten Satz der „Fantastischen“ von Berlioz, Liszts „Préludes“, die „Danse macabre“ von Saint-Saëns und zum Schluß „Tod und Verklärung“ von Strauß vorzuführen. Der instruktive Vortrag Dr. Schmidts, der die Philharmoniker mit überlegener Ruhe leitete, erntete lebhaften Beifall. — Zum Gedächtnis an Carl Loewes Todestag veranstaltete Hermann Gura, von Albert Bing trefflich unterstützt, einen dem Balladenmeister gewidmeten Abend, der dankenswerterweise neben Bekanntem auch eine Reihe seltener gehörter Werke bot. Über den Künstler ist Neues nicht zu sagen. Seine stimmlichen Mittel haben der Zeit ihren Tribut entrichten müssen, aber seine Gabe trefflicher Charakterisierung und plastischer Gestaltung, sein geistiges Über-der-Sache-Stehen haben immer wieder etwas Zwingendes.

Willy Renz

Von Stanislaw Szubert (Klavier) läßt sich nur feststellen, daß sie eine eitle, waghalsige Dilettantin ist, sonst nichts. — Das Birkigt-Trio (B. v. Pozniak, Klavier; Hugo Birkigt, Violine; Hans Kindler, Violoncello) führte sich mit einem F-dur Trio von Hans Pfitzner und einem klassischen Werke ein. Die Herren bewiesen zunächst, daß sie eine moderne Musik nicht übel anfassen. Im Technischen war allerdings vieles noch unausgeglichen.

Arno Nadel

Als tüchtiger Dirigent stellte sich Edwin Lindner an der Spitze der Philharmoniker vor. Er beherrscht die vorgetragenen Stücke vollkommen und bringt sie korrekt zum Vortrag, nur möchte man manchmal wünschen, daß er etwas mehr aus seiner Reserve herausginge. Er hatte sich der Mitwirkung der vorzüglichen Altistin Otilie Metzger sowie des Männerchores ehemaliger Schüler des Königl. Domchores versichert, mit denen er sehr genügend die Rhapsodie für Männerchor und Altsolo von Brahms zur Aufführung brachte. — Boris Kamtschatoff ist ein junger Pianist, der ja technisch und geistig in seinen Leistungen noch nicht ganz vollreif ist, von dem aber noch

sehr Gutes erwartet werden kann. Er hat schon jetzt Teile in seinen Darbietungen, die man von den ganz Großen nicht schöner hören kann. — Der Ton des ausgezeichneten Geigers Mathieu Crickboom ist nicht groß, aber das Spiel besticht durch eine vollkommene Reinheit und Präzision auch in den schnellsten Passagen. Den Prestosatz in der Solosonate von Bach wird ihm so nicht bald jemand nachspielen. Der mitwirkende Pianist Lewis Richards ist ein ebenso feinsinniger Musiker wie hervorragender Techniker. — Das Bendasche Konservatorium der Musik veranstaltete eine öffentliche Violin-Preis-Konkurrenz. Die auftretenden Schüler und Schülerinnen waren alle schon ziemlich weit vorgeschritten und zeigten, daß in dem Institut fleißig und zielbewußt gearbeitet wird. Als Preisrichter fungierten die Professoren Henri Marteau, Hugo Heermann und Carl Markees. — Der Oratorien-Verein zu Neukölln brachte unter seinem Leiter Johannes Stehmann wieder ausgezeichnete Leistungen zustande. Der Chor ist gut besetzt und verfügt besonders über gut klingende Soprane. Maria Seret van Eyken steuerte, von Walter Jessen begleitet, wohlgelungene Liedergaben bei. — Edyth Walker zeigte, daß sie auch auf dem Konzertpodium keine Konkurrenz zu scheuen braucht. Die schöne wohlgebildete Stimme und die Intelligenz der Sängerin machten ihr Auftreten sehr genüßreich. Die Begleitungen besorgte in ausgezeichnete Weise Gustav Brecher. Seine eigenen beiden Gesänge konnten sich in der vornehmen Nachbarschaft des Programms wohl hören lassen. — In dem Kompositionsabend von Robert Robitschek hörte ich eine Sonate für Violine und Klavier (von Arrigo Serato und Mayer-Mahr vorgetragen). Das thematische Material ist, wenn auch nicht gerade bedeutend, so doch sinnfällig und gut verwendbar. Den stärksten Eindruck machte mir der 1. Satz. Einzelne Teile, wie der Schluß der Variationen, sind zu lang ausgesponnen. Auch in den Liedern (von Lillian Wiesike und Anton Sistermans gesungen) traten innig empfundene und fein gestaltete Partien zutage, aber auch hier wurde der Gesamteindruck mehrfach durch zu lange Zwischenspiele geschädigt. — Der Symphonie-Verein, unter Leitung von Leo Schrattenholz, brachte Präludium und Doppelfuge für großes Orchester von Felix Mandelstam zur Uraufführung. Das Stück enthält korrekte Musik und ist gut instrumentiert. Der Verein hat im Zusammenspiel seit seinem letzten Auftreten entschieden Fortschritte gemacht. Therese Pott spielte das Es-dur Konzert von Beethoven sehr nett.

Emil Thilo

Zwei Liederabende zweier Sängerpaare, der Damen Harriet Thiele und Joyce Douglas einerseits und der Herren Pierre de Meyer und Emil von Saar andererseits, sind noch zu erwähnen. Viel Erfreuliches oder Rühmendes ist in beiden Fällen nicht herausgekommen; hier wie dort zeigte sich neben leidlich befriedigender Naturanlage und gutem Willen noch so viel Unfertiges, daß den Künstlern doch dringend ans Herz gelegt werden muß, ehe sie sich aufs Neue auf ein Berliner Konzertpodium wagen, ihr gesangliches Können einer gründlichen Nachkur zu unterziehen. Mangelnde

Aussprache ist etwas recht Unliebsames, Ausländern sieht man hierin viel nach, aber es muß in Grenzen bleiben und darf nicht ausarten. Joyce Douglas hätte viel bessere Eindrücke hinterlassen, wenn sie in diesem Punkt auch nur einigermaßen bescheidenen Anforderungen genügt hätte. Auch von den Herren ist nicht viel zu sagen, zumal auch das rein musikalische Element nicht sonderlich stark vertreten zu sein schien, und häufige Intonationsschwankungen ein ruhiges Hören kaum zuließen. Am besten noch schnitt Marie Bergwein ab, die dem weiblichen Liederabend durch ein paar nüchterne, aber saubere Klaviervorträge etwas Farbe und Abwechslung verlieh. — Evelyn Nadler. Wohlgezählte 22 Menschen waren im Saal anwesend, als nach reichlich halbstündiger Verspätung dem Publikum die Mitteilung gemacht wurde, die Konzertgeberin sei bislang noch nicht erschienen, trotzdem würden die Harmonium-Vorträge beginnen. Paula Simon-Herlitz erledigte sich ihrer mit viel Geschmack und künstlerischer Reife. Inzwischen war die Sängerin gekommen. O, wäre sie doch nicht gekommen! Wann wird sich endlich der Staat seinen Verpflichtungen auch gegen die Musiker erinnern, wann wird er Mittel und Wege finden, die Zuhörer vor solchem Kunstfrevel zu schützen, der einer physischen und moralischen Mißhandlung gleichkommt!

Emil Liepe

BRESLAU: Aus Amerika ist der „drüben“ als Musikpädagoge sehr geschätzte Professor Viktor Heinze herübergekommen mit einer ganzen Anzahl seiner reifsten Schüler, die er in Deutschland konzertieren läßt. Wir hörten hier die junge Ljavellyn in dem B-dur Klavierkonzert von Tschaikowsky und in dem Konzert e-moll von Chopin. In der Klarheit und Zuverlässigkeit der Technik wie in der Feinheit der musikalischen und poetischen Gestaltung über das Durchschnittsmaß hinausreichend, wird die junge Künstlerin ihren Weg schon machen. — Die „Schöpfung“ von Haydn wird hier in zweijährigem Turnus immer am Gründonnerstag aufgeführt. Es ist bezeichnend, daß Generalprobe (Mittwoch) wie Aufführung bis auf den letzten Platz ausverkauft waren. Minnie Nast (Sopran), Walter Kirchhoff (Tenor) und Theodor Lattermann sangen die Solopartien in der Aufführung besser als in der Generalprobe. Chor und Orchester wurden von Dohrn sicher geführt.

J. Schink

DRESDEN: Das 7. Hoftheaterkonzert der Serie B brachte als erste Neuheit das kurze Orchesterstück „Elfenreigen“ von Friedrich Klose, eine tüchtige Arbeit, die durch melodischen Reiz, vornehme Instrumentation und starken Stimmungsgehalt besticht, aber dem Titel entsprechend wohl etwas mehr Bewegung und phantastischen Klang enthalten könnte. Ernst v. Schuch brachte das Werk zu schöner Wirkung; die Aufnahme war freundlich, aber nicht warm. Herzlicher kamen die Hörer der zweiten orchestralen Neuheit entgegen, als die sich „Kikimora“ von Anatol Liadow einführte. Der Tonsetzer versucht mit entschiedenem Glück das Wesen und Treiben eines winzigen Kobolds zu schildern, der als echte Märchenfigur halb gruselig, halb drollig ist und trotz seiner Kleinheit Schaden und Unfug genug anrichtet. Die

in dem Stück herrschende echte Märchenstimmung sicherte in Verbindung mit der höchst charakteristischen Instrumentation und der gelungenen Tonmalerei dem Werke eine recht warme Aufnahme, zumal da Schuch mit der Königlichen Kapelle für eine glänzende Wiedergabe sorgte. Solist des Abends war Gerard Hekking-Denancy, ein Cellist von sehr großer Technik und schönem, tadelloso reinem, wenn auch nicht großem Ton; er spielte das fesselnde, aber nicht gerade dankbare Cellokonzert d-moll von Lalo mit bestem Gelingen und fand lebhaften Beifall. — In einem Wohltätigkeitskonzerte hörte man die selten gespielte Bläserserenade von Mozart für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Bassethörner, 2 Fagotts, Kontrafagott und 4 Hörner. Die besten Bläser der Königlichen Kapelle bliesen es vortrefflich, und Hermann Kutzschbach gab als Dirigent nur Zeitmaß, Rhythmus und Einsätze, sorgte aber mit feinfühleriger Zurückhaltung dafür, daß die köstliche Tonschöpfung den Charakter als Kammermusikwerk nicht verlor. — Im Tonkünstlerverein betätigte sich Friedrich Plaschke einmal als Liedersänger, und zwar mit tief eindringender Wirkung. Ohne alle Vortragsmätzchen, nur durch die Kunst seines Gesanges brachte er Lieder von Kamillo Horn und Schubert meisterlich zum Vortrag. Demgegenüber wirkte Ludwig Wüllner an seinem „Liederabend“ fast komisch. Er versagte stimmlich vollständig und suchte dafür durch allerlei Bewegungen und eine oft groteske Mimik zu wirken. In Richard Fuchs lernte man zum Schluß der Saison noch einen Klavierkünstler von Eigenart und rechtem Talent kennen. Seine Beethoven-Interpretation bewies, daß er auf das Virtuositentum zugunsten einer von innen heraus gestaltenden Künstlerschaft verzichtet. Eines der Beethovenschen Stücke für Mandoline und Klavier, die Dr. Chitz aufgefunden hat, hörte man mit großer Teilnahme. Es ist ein Andante mit Variationen, das unzweifelhaft Beethovensche Züge trägt, wenn es auch nicht zu den bedeutenderen Schöpfungen des Gewaltigen zählt. Philipp Wunderlich und der Auffinder brachten das Stück stilgerecht zu Gehör.

F. A. Geißler

DUISBURG: Im Duisburger Gesangverein erfuhr die „Matthäuspasion“ unter Walther Josephson eine vortreffliche Wiedergabe, in der besonders die hervorragend schön gesungenen Choräle zu loben waren. Die bleibende Nachwirkung des Duisburger Bachfestes 1910 machte sich auch in dieser Aufführung geltend. Die Solopartien waren durch Paul Tödten, einen warm und edel singenden Tenoristen, Anna Kämpfert (Sopran), Agnes Leydhecker (Alt), Max Büttner und Paul Wehrhard (Baß) gut vertreten. Paul Bender erwies sich in einem andern Konzert des Gesangvereins mit Schumann, Schubert und Mendelssohn auch als ein Meister des Lied- und Oratorienanges. — In den Kammermusik-Abenden schufen das Rosé-Quartett und Felix von Kraus, trotz der nicht ganz günstigen Disposition, mit der der Sänger Schuberts „Winterreise“ vortrug, erlesene Genüsse. Das Duisburger Künstlerpaar Marcell Clerc (Violine) und Erna Clerc-Büsing (Klavier) hatte mit einem sehr interessanten Abend allermoderner französischer Klavier- und Violinmusik (Louis Aubert, Max d'Ollone, Ernest Moret, Claude

Debussy usw.) großen künstlerischen Erfolg. Ein Liederabend von Otilie Metzger-Lattermann bot viel des Schönen. Karl Martin **F**RANKFURT a. M.: Das Hauptereignis der ausklingenden Konzertsaison war das „Geistliche Musikfest“, das Willem Mengelbergs großzügige Initiative in den Tagen vom 3. bis 5. April zustande brachte. Es begann mit einer packenden, glänzenden Aufführung der Achten Symphonie von Mahler in der 14000 bis 18000 Zuhörer fassenden städtischen Festhalle mit 2000 Mitwirkenden. Sie vereinigte ein Orchester von etwa 300 Mann: „Concertgebouw-Orchester“ (Amsterdam), unser Theater-Orchester und Mitglieder des Orchesters der Museums-Sonntagskonzerte, 600 Knabenstimmen und zirka 1100 Sänger und Sängerinnen: „Gesangvereinigung zur Beförderung der Tonkunst“ (Amsterdam), sowie „Cäcilienverein“, „Sängerchor des Lehrervereins“ und „Neescher Männerchor“ (Frankfurt). Man mag über das, was mit diesem souverän zusammengefaßten Apparat in der imposanten Halle erreicht wurde, denken wie man will, man muß die Berechtigung dieser Besetzung, wie sie Mahler sich gedacht und verlangt hat, und die Bedürfnisse einer Großstadt dabei in Betracht ziehen. Die akustische Wirkung differiert bei solchen Massenaufführungen in Riesenräumen immer; sie war unterschiedlich, nicht überall gleich gut, aber doch keineswegs schlecht. Das klangliche Aufgebot wirkte machtvoll, aber nicht erdrückend. Die Solostimmen klangen wie aus unbekannter, weiter Ferne, wie verwunschene, im weiten Raum verschwingernde Seelen daher. Am besten tönnten die hohen Stimmlagen. Die Knabenchöre drangen forsch, jungmännlich auf die Hörer ein. Das Zusammengehen all der musikalischen Kräfte war bewundernswert. Das Werk selbst, so glänzend es auch gearbeitet ist, so hinreißende Inspirationen es auch aufweist, berührt doch, vor allem im zweiten Teil, ungleich. An dem großen äußeren Erfolg, der Mengelberg zuteil ward, partizipierte übrigens auch Ferdinand Bischof, der gegen 40 Vorproben geleitet hatte. Die Solisten: Gertrud Förstel, Emma Bellwidt, Otilie Metzger-Lattermann, Anna Erler-Schnaudt, Jacques Urlus, Georg Nieratzky und Wilhelm Fenten gaben ihr Bestes. Am folgenden Tag bildete eine Matinee der holländischen Gäste im Saalbau einen besonderen Höhepunkt des Festes. Mengelberg führte mit seinem Amsterdamer Orchester die barock-idyllische Vierte Symphonie von Mahler geradezu musterergütig vor. Das Orchester, dem Strauß sein „Heldenleben“ gewidmet hat, erfreute vor allem durch Klangrundung und -fülle. Der Chor übermittelte danach Diepenbrocks „Tedeum“, eine Komposition von festlichem, etwas gewaltsamem Charakter, in gesunder Stimmenfrische und verhalf dem anwesenden holländischen Komponisten zu ehrenvollem Hervorruf. Den Abschluß des Festes bildete Bachs „Matthäus-Passion“ in der vollbesetzten Festhalle, die durch diesen Zuspruch bereits ihre Berechtigung als Konzertsaal erwiesen hat. Hier war, auf unserem Platze wenigstens, ein jedes Wort durchaus verständlich. Die „weihevollte Stimmung“, die manche vermißten, muß allerdings uns selbst

von vornherein innewohnen und durch das Werk in uns wach werden. Die beiden gemischten Chöre aus Amsterdam und Frankfurt boten hier Glänzendes, und ausgezeichnet hielten sich die Solisten, die gleichen wie die der Matinee, nämlich: Frau Noordewier-Reddingius, Frau de Haan-Manifarges, Herr Urlus, Herr Denys und Herr Zalsman. Auch die instrumentalen Soli fanden vortreffliche Ausführung, und der Knabenchor hielt sich sehr tapfer. — Der zweite große gemischte Chor unserer Stadt, der „Rühlsche Gesangverein“ brachte am 22. April unter der temperamentvollen Leitung Karl Schurichts Anton Bruckners symphonisches „Tedeum“ zur hiesigen Erstaufführung, die zwar verspätet, aber doch verdienstvoll genug war. Sie gelang dem Verein und dem Orchester ganz prächtig. Die großen Steigerungen, besonders die gegen Schluß mit dem sieghaften Thema aus dem Adagio der „Siebenten“ wurden überzeugend zu Gehör gebracht. Die sich anschließende Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie gelang in den drei ersten Sätzen ziemlich maßvoll; der vierte, mit der Apotheose der Freude, bildete danach den alles überstrahlenden Gipfel. Die Chorleistung war hier auf erstaunlicher Höhe. Doch durfte das Soloquartett besser besetzt sein. — Als Kammermusik-Nachzügler kamen noch ein künstlerisch sehr anregender Trio-Abend von Karl Friedberg, Walther Davisson und Johannes Hegar, ein letzter Abend des „Frankfurter Trios“ (Frau Bassermann, Herren Lange und Schuyer) mit tüchtigen Leistungen und ein Gastspiel des „Berliner Reger-Ensembles“ mit bekannten, imponierenden Werken des neuzeitlichen Meisters und neuen „Kinderliedern“, die jedoch wenig ansprachen, obwohl Frau Fischer-Maretski ihr ganzes Können für die merkwürdigen Kompositionen einsetzte. — Zwei verspätete Liederabende einheimischer Kräfte erweckten wenig Interesse. Sehr hübsch bewährte sich dagegen Elsa Laura von Wolzogen mit vortragssicher gespendeten Liedern zur Laute. — Der russische Pianist Boris Kamtschatoff wies sich über gute Fortschritte in feinerer Salonmusik und Chopin aus. Das Auftreten von Edith Smeraldina als zwölfjähriger Violinvirtuosin berührte gerade wegen der zweifellos großen und vielversprechenden Beanlagung als verfrüht. — Eine Musikaufführung des Hochschen Konservatoriums schließlich gab Gelegenheit, junge, angehende Dirigenten und Instrumentalkünstler kennen zu lernen.

Theo Schäfer

KIEL: Was uns die neue Saison zunächst an Konzerten brachte, stand meistens unter dem Zeichen Liszts. Damit machte im Philharmonischen Chor (Dirigent Dr. Albert Mayer-Reinach) unser tüchtiger Pianist John Petrie Dunn den Anfang (zwei Konzertetüden und die Variationen über „Weinen-Klagen“). Sodann kam Liszt an hervorragender Stelle zu Wort mit seinem „Mazeppa“ und der „Campanella“ im 1. Abonnementskonzert des Vereins der Musikfreunde. Die zuerst genannte Tonschöpfung wurde unter der temperamentvollen Leitung des Kapellmeisters Dr. Schreiber, die zweite durch Leopold Godowsky wirkungsvoll dargeboten. Nicht minder gut gelangen Mendelssohns „Hebriden“-

Ouvertüre, Strauß' „Till Eulenspiegel“, Chopins Konzert e-moll und Klavierstücke von Brahms und Mendelssohn. Derselbe Chorverein veranstaltete gelegentlich seines Bußtagkonzerts eine Aufführung von Brahms' Deutschem Requiem, dessen Wiedergabe manches Gelungene enthielt, wiewohl die Aufführung nicht gerade zu den besten des genannten Konzertinstituts zählte. Auch die Solisten, Elisabeth Diekmann und Otto Schwendy, erfüllten nicht alle berechtigten Wünsche. Der erste Teil desselben Konzerts enthielt Mozarts „Maurerische Trauermusik“ und Gernsheim's „Zu einem Drama“; namentlich die letztgenannte Komposition erzielte, durch das Orchester der Musikfreunde prächtig dargeboten, eine ausgezeichnete Wirkung. Auf wesentlich höherem künstlerischen Niveau stand das 3. Abonnementskonzert. Es brachte als Eingang die von Fritz Stein neu aufgefundene Beethovensche Symphonie. Das Werk wurde unter Dr. Mayer-Reinachs Leitung gut herausgebracht. Nicht minder gut gelang die „Neunte“, am besten jedoch desselben Meisters köstliche Chorphantasie, deren Klavierpart John Petrie Dunn ganz meisterlich exekutierte, während gesangssolistisch Tilly Cahnbley-Hinken und Theodor Heß van der Wyk hervorragten. Dieser treffliche Künstler verhalf neben dem soeben genannten Herrn Dunn auch dem 4. Abonnementskonzert des Philharmonischen Chors zu einem ansehnlichen Erfolg. Heß sang außer dem Rezitativ und der Arie aus der Bachschen Solo-Kantate „Ich habe genug“ noch Robert Schumanns „Grenadiere“ und Richard Wagners selten gehörte Kompositionen „Der Tannenbaum“ und „Die Grenadiere“ (1840). Als Begleiter zeichnete sich Albert Keller aus, während Dunn mit feinem Vortrag namentlich älterer klassischer Musik erfreute. Das 5. Abonnementskonzert brachte Schumanns Musik zu Goethes „Faust“, die zur Hauptsache vortrefflich gelang, auch in ihrem chorischen und orchestralen Teil. Unter den Solisten ragte Raatz-Brockmann hervor. Sehr Tüchtiges boten auch Eva Bruhn und Emil Grifft. Als Kammermusik-Abend gedacht war das 6. Abonnementskonzert. Das künstlerisch hochstehende Hamburger Philharmonische Quartett spendete Dvořáks Streichquartett op. 96 F-dur und Beethovens op. 130. — Auch das 1. Konzert des Lehrergesangsvereins war eine Liszt-Gedenkfeier. Der verdienstvolle Leiter des Chors, Heinrich Johannsen, spielte das Präludium und die Fuge B-A-C-H; daran schloß sich eine vortreffliche Darstellung der c-moll Messe. Nicht in demselben Grade vermochten die im weiteren Verlauf des Abends dargebotenen, übrigens wenig dankbaren a-cappella Sätze zu befriedigen. Vom Vortrag der Klavier-Solistin Hedda Klimek ist für die Zukunft noch weitere Reife und Klärung zu erhoffen. Den Glanzpunkt des vom Lehrergesangsverein seither Gebotenen und einen Höhepunkt in unserem einheimischen Musikleben überhaupt bezeichnete die Aufführung von Edgar Tinels „Franziskus“. Ein imposanter Chor vereinigte sich mit dem verstärkten Orchester des Vereins der Musikfreunde. Der Aufführung war ein voller Erfolg beschieden. Unter den Solisten zeichnete sich Josef Tyssen (Tenor) aus. — Mit bedeutendem Programm gab unter

Rudolf Krasselts Leitung der Kieler Gesangsverein, die älteste Chorvereinigung unserer Stadt, sein 1. Abonnementskonzert, dessen hervorragendste Gaben in Brahms' „Schicksalslied“ und Mahlers viel umstrittener, grandioser c-moll Symphonie bestanden. Klar gegliedert, echt und zündend im Ausdruck zogen die fünf Sätze der Symphonie vorüber. Solistisch betätigten sich die Damen Buers-Marck (Alt) und Stolzenberg (Sopran) mit freundlichem Erfolge. Das 2. Konzert machte uns bekannt mit Georg Schumanns „Ruth“, während im 3. die Matthäuspassion aufgeführt wurde. Frau Hell-Achilles sang die Ruth im Vortrag gut, stimmlich indes nicht ausreichend. In jeder Hinsicht ausgezeichnet führte Hilde Ellger die Naëmi-Partie durch. Zu befriedigen vermochte Otto Schwendy. Die Aufführung des Bachschen Werks war nicht überall in gleichem Grade glücklich, wiewohl zur Hauptsache befriedigend. Solistisch taten sich hervor Josef Tyssen (Evangelist), Theodor Heß van der Wyk (Christus) und Frida Beckershaus (Alt). — Eine außerordentlich verdienstvolle Tätigkeit entfaltete wiederum der Verein der Musikfreunde. Sein treffliches Orchester hatte nicht nur an den meisten Konzerten der oben genannten Konzertinstitute gewichtigen Anteil, sondern veranstaltete auch eigene Konzerte. Außer einer ansehnlichen Reihe sogen. Volkskonzerte, die mit teils klassisch, teils modern gehaltenen Programmen unter Dr. Schreibers Leitung vor jedesmal ausverkauftem Hause dargeboten wurden, gab es drei Abonnementskonzerte, deren zweites und drittes durch die Mitwirkung namhafter auswärtiger Dirigenten von besonderem Reiz waren. Im 2. erschien Max Schillings, um eigene Kompositionen zu dirigieren (Glockenlieder, symphonischer Prolog zu Sophokles' König Oedipus, Jung Olaf, Zwiegespräch, Hochzeitslied). Er errang einen Achtungserfolg. Im 3. erzielte Siegmund v. Hausegger mit der „Eroica“ und mehreren Wagner-Ouvertüren eine große und tiefe Wirkung. Solistisch betätigte sich mit ähnlichem Erfolg Adolf Busch (Beethovens Violinkonzert). Auch eine Reihe wohlgelungener Kammermusiken wurden vom Verein der Musikfreunde veranstaltet. — Der Kieler a-cappella-Chor (Dirigent Heinrich Johannsen) brachte Chorsätze von Mendelssohn, Haydn, Brahms, Hugo Wolf u. a. in durchweg gediegener Art. Gelegentlich des ersten seiner Konzerte gab Ottilie Metzger Proben ihrer reifen Künstler-schaft. — In verschiedenen Kirchen fand eine Anzahl durchweg sehr erfreulich gelungener geistlicher Musikaufführungen statt. Am meisten daran beteiligt war der St. Nikolaichor (Dirigent H. D. Först). Den Höhepunkt unter den a-cappella-Darbietungen dieser Saison bildeten indes die Leistungen der Konzertvereinigung des Königlichen Hof- und Domchors aus Berlin, die in altklassischen und modernen Chorsätzen zur Hauptsache Mustergültiges spendete. — Auch Solisten von auswärts ließen sich bei uns in eigenen Konzerten hören. Zu unseren ständigen Gästen zählen Willy Burmester, Frederic Lamond, Sven und Lisa Scholander und Robert Kothe. Unter den übrigen Konzerten auswärtiger Solisten kommt nur noch ein Kompositionsabend Arthur Heylands in Betracht,

der die hohe kompositorische und allgemein künstlerische Befähigung dieses aufstrebenden Musikers glänzend dartat. — Von einheimischen Solisten war bereits die Rede. Außer den Genannten beteiligten sich am öffentlichen Musikleben mit mehr oder weniger Erfolg u. a. die Damen Lulu Andresen (Klavier), Emilie Krause (Violine), Gertrud Mau (Klavier), Martha Freese (Sopran) und die Herren Rolf Rueff (Gesang), Georg Darmstadt (Violine), Walter Habenicht (Violine), John de Jager (Cello), H. Bühler (Violine) und Beetz (Klarinette).

Willy Orthmann

KÖLN: Vorwiegend günstige Eindrücke hinterließ in der Musikalischen Gesellschaft der Geiger Louis Siegel aus Wien. Emma Lindenberg leistete mit der Wiedergabe der Arie der Katharina aus „Der Widerspenstigen Zähmung“ von Goetz und der Brautlieder von Cornelius sehr Schätzenswertes. An der Spitze des Orchesters, an das man, da es in der Hauptsache aus Konservatoriumsschülern und Dilettanten besteht, keine großen Ansprüche stellen darf, waltete, ebenso wie als Begleiter am Flügel, Arno Kroegel in trefflicher Weise. In glänzendem Stile spielte an einem anderen Abend an gleicher Stelle Julius Thornberg ein immens schwieriges Konzert von Paganini sowie Stücke von Svendsen und Sarasate unter begeistertem Beifall der von Anfang an durch des ausgezeichneten Künstlers seltene virtuose sowie rein musikalische Eigenschaften aufs lebhafteste interessierten Hörer. Die Sängerin Elfriede Geiße-Winkel, deren Organ derzeit mehr Kraft als Schmelz aufweist, ließ bei dem Vortrag der großen Arie aus Bruchs „Feuerkreuz“ die Vorzüge einer zielbewußten Routine beobachten, ohne irgendwie tiefere Wirkung auszulösen. Der Liedergesang ließ die Wahrzeichen wirklich durchgeistigter Auffassung und subtiler Gestaltungskunst einigermaßen vermissen. — Der gemischte Chor der Evangelischen Bürgervereinigung hat das Verdienst, eine höchst respektable Aufführung von Händels „Samson“ in der Chrysanderschen Neugestaltung im Gürzenichsaale zuwege gebracht zu haben. Als Dirigent bot Lehrer Wilhelm Bredack, der seinen 170 Stimmen starken Chor mit aller Hingebung ausgezeichnet vorbereitet hatte, eine ganz prächtige Leistung, die großzügiges Erfassen des hehren Werks mit feinsinniger, von Temperament und Kraft getragener Ausgestaltung der Einzelheiten vereinigte. Das Orchester war durch die erheblich verstärkte Kapelle des 7. Westfäl. Fußartillerie-Regiments gebildet. Als Solisten hielten sich Caecilie Valnor, Ida Kuhl-Dahlmann, Max Pauli und Karl Giesen vorwiegend rühmlich. Paul Hiller

KÖNIGSBERG: Unser Konzertleben, das sich bislang in mehr oder minder ungeeigneten, weil ursprünglich für andere Zwecke bestimmten Sälen ein Asyl suchen mußte, hat seit Anfang April ein eigenes würdiges Heim: eine in ruhiger Lage am gärtenumkränzten Schloßteich mit vielem Geschmack erbaute Stadthalle. Max Reger an der Spitze der Meininger Hofkapelle war es gegeben, in dem neuen Tempel das erste Musenopfer zu bringen. Die Akustik erwies sich dabei im größten Teile des großen Saales als gut, nur der Aufbau des Podiums, auf dem der akustische

Kontakt der Zusammenwirkenden unzulänglich ist, wird noch umgestaltet werden müssen. Während somit dieser letzte Ausläufer der Gebauherschen „Künstlerkonzerte“, die uns erst kurz vorher auch die persönliche Bekanntschaft mit Richard Strauß im Verein mit seinem Liederinterpreten Franz Steiner und noch manch anderen interessanten Künstlerpersönlichkeiten (wie Lorle Meißner, Germaine Schnitzer) vermittelt hatten, bereits in dem neuen Hause stattfand, schlossen die von Max Brode geleiteten Symphoniekonzerte die Saison noch in der Börse ab. Aus diesen Konzerten, die übrigens nunmehr das erste Vierteljahrhundert ihres Bestehens hinter sich haben, nenne ich als bemerkenswert eine recht gute Wiedergabe der Brahms'schen „Haydn“-Variationen, des Schillingsschen „Ingwelde“-Vorspiels, der Wolfschen „Penthesilea“, und die Solisten: Lola Artôt de Padilla, den unübertrefflichen Casals, den begabten jungen Geiger Eddy Brown und Meisterin Teresa Carreño. Mit der Singakademie brachte Prof. Brode die Haydn'schen „Jahreszeiten“ (mit Minnie Nast, Fritz Soot, Julius v. Raatz-Brockmann) und als Karfreitagsmusik in der Stadthalle Beethovens „Missa solemnis“ heraus — eine Aufführung, die gegen die vorjährige in den Chören einen bedeutenden Fortschritt verzeichnen ließ, nur an einem ungleichen Soloquartett krankte. — Auch Paul Scheinpflug wiederholte am Karfreitag mit der Musikalischen Akademie die schon im vorigen Jahre vortrefflich aufgeführte Bach'sche „Matthäuspassion“, diesmal mit Dr. Matthäus Römer, dessen Gattin, Hilde Ellger und Léon Rains als Solisten. Außerdem trat er an der Spitze desselben Vereins mit einem einigermaßen bunten Abend hervor, der als Novität ein kleines Chorwerk von Constant Berneker, „Das Heidekind“, instrumentiert von Scheinpflug, brachte, und als Leiter des Musikvereins dankte man ihm die Bekanntschaft mit Max Marschalks pikanter Orchester-serenade. Endlich ist eine Passionsmusik des jungen Altmann-Chors zu vermerken, die durch eine gelungene Aufführung der sogenannten Heinrich Schütz'schen Passion in der Riedelschen Verarbeitung Bedeutung gewann. Der reizende Kammermusiksaal der neuen Stadthalle ist erst einmal in Gebrauch gewesen: die Schennich'sche Triovereinigung weihte ihn ein und zeigte, daß auch hier trotz der schönen architektonischen Ausstattung noch akustische Schwierigkeiten bestehen. Hoffentlich werden diese und andere Kinderkrankheiten des hochwillkommenen Hauses im nächsten Winter überwunden sein. Dr. Lucian Kamieński

LONDON: Das Festkonzert der „Philharmonic Society“ aus Anlaß ihres hundertjährigen Bestehens brachte zwei neue Werke britischer Komponisten: Arthur Hervey's „Lebensstimmungen“, ein sympathisches Opus in Variationenform, und Sir A. Mackenzie's „Invocation“. Nicht geringer melodischer Reiz charakterisiert dieses Werk Mackenzie's, der damit unverkennbar modernere Bahnen zu betreten scheint; nebenbei erwähnt, war er der Dirigent dieses Konzertes, in dem auch Busoni (mit Liszt's „Totentanz“) und Casals (mit der c-moll Suite von Bach) Lorbeeren erntete. — Einen

interessanten Zyklus von Orchester- und Chorkonzerten eröffnete der junge und begabte Komponist und Dirigent Balfour Gardiner; Arbeiten der jüngeren britischen Schule sind hauptsächlich zur Aufführung in Aussicht genommen. Ein interessantes Werk für zwei Soprane, Chor und Orchester von A. Bax machte im ersten Konzert günstigen Eindruck; die Worte entstammen Shelley's „Entfesseltem Prometheus“. Das Werk („Enchanted Summer“) hat seine eigene Physiognomie, wenn auch der Einfluß der musikalischen Landschaftsmalerei der Franzosen sich fühlbar macht. Eine Tanzrhapsodie von Delius gefiel vortrefflich, und Percy Grainger dirigierte seine Nordische Tanzballade für fünf Männerstimmen, gemischten Chor, Orchester und 30—40 Mandolinen- und Gitarrespieler, ein nicht nur dieser Zusammensetzung nach exotisches Opus, das immerhin Enthusiasmus erregte. — Fritz Steinbach begeisterte mit Brahms' Viertes (Londoner Symphonie-Orchester) und erwarb sich Verdienste durch die Einführung des hervorragenden Geigers Adolf Busch (Brahms-Konzert), der auch in den „Classical Concerts“ mit seinem prächtigen Spiel (namentlich im „Geistertrio“) Aufsehen erregte. — In der letztgenannten Vereinigung exzellierte auch Casals wieder, und pianistisch wirkten Borwick und Elly Ney erfolgreich mit. — Die Rezitals Busoni's (Hammerklavier- und Liszt-Sonate), Sauers (Brahms op. 5 usw.) und Godowskys waren die Ereignisse der Welt, in der man Klavier spielt. Der Letztgenannte konnte mit dem Erfolg seiner 24 „Walzermasken“ wohl zufrieden sein; Poesie und Humor erfüllen sie, und Reichtum und Vielseitigkeit des Ausdrucks in diesen eng gezogenen Grenzen sind überraschend. Nicht minder groß war übrigens diesmal Godowskys Erfolg als Pädagoge; in zwei Konzerten (darunter eines mit Orchester, das von Percy Pitt mit viel Umsicht und Geschick geleitet wurde) dokumentierten dies die Zöglinge der Wiener Meisterschule. Es waren ganz überraschende Leistungen, die da geboten wurden; den Namen Antonie Geiger wird man sich wohl zu merken haben, doch auch die Damen Church und Davison, sowie die Herren Rischinsky, Schmetterling und Henrion bewährten sich trefflich. — Zu registrieren wäre noch ein Liederabend der unvergleichlichen Julia Culp, ein Konzert des musikalisch vornehmen Geigers Hegedüs, ferner Klavierrezitals von A. Raab, dann der jungen, hochbegabten Australierin Winifred Purnell und schließlich der ebenfalls vielversprechenden Ungarin Susanne Morvay.

-ps-

MANNHEIM: Ein Beethoven-Abend beschloß die Reihe der musikalischen Akademien. Unter der hervorragenden Leitung Artur Bodanzky's kamen die Leonoren-Ouvertüre No. 1 und die „Pastorale“ ganz ausgezeichnet zur Wiedergabe; Mischa Elman spielte das Violinkonzert mit erstaunlicher Reife. — Die Hochschule für Musik veranstaltete mit Moritz Mayer-Mahr und dem Alfred Heß-Quartett aus Frankfurt a. M. einen Philipp Scharwenka-Abend, der dem anwesenden Komponisten für seine ehrliche und gediegene Arbeit wohlverdiente Ehrungen einbrachte. — Der Lehrer-gesangsverein suchte sein nicht gerade an-

spruchsvolles Publikum durch neuere Chöre a cappella von Josef Reiter, Ernst Wendel, Karl Bleye, Richard Heuberger, A. von Othegraven und Carl Lafite zu unterhalten. Elsa Hensch-Schweitzer und Konzertmeister Jakob Sommer waren die Solisten. — Großen künstlerischen Erfolg hatte ein Konzert mit Kompositionen von Louis Lacombe (1818–1884), das Markus Stahl zuerst in Speyer, dann hier gab. Das Hauptwerk, die antike Elegie „Sappho“ für Sopran- und Tenorsolo, achttimmigen Chor, Deklamation und Orchester, 1878 in Paris während der Weltausstellung mit dem ersten Preise ausgezeichnet, ist ein musikalisch sehr wertvolles und dankbares Werk, dem man die weiteste Verbreitung wünschen möchte. Aus den übrigen Gesangs- und Chorwerken sowie aus der Kammermusik und aus einigen Orchesterpiècen ist eine starke lyrische wie dramatische Begabung zu erkennen, die es verdient, daß man auf das Schaffen des fast vergessenen Franzosen zurückkommt, der dem deutschen Empfinden nicht ferne steht. Markus Stahl entwickelte in den beiden Konzerten große Befähigung als Orchester- und Chordirigent. — Im Karfreitagskonzerte des Musikvereins kamen unter Bodanzky das Requiem von Mozart und die Bachsche Kantate für eine Sopran- und Baßstimme „Ich geh' und suche mit Verlangen“ zur Aufführung. — Otto Voß und Fritz Hirt gaben einen Sonaten-Abend (Beethoven), das Trio Lederer, Hesse und Müller brachte je ein Klaviertrio von Rachmaninoff und Smetana zum Vortrag, und in Elisabeth Bockmayer aus Wien, die mit August Halm aus Ulm konzertierte, lernte man eine sehr bedeutende Cellistin kennen. — In einem Orgelkonzert Arno Landmanns interessierte ganz besonders der 94. Psalm als symphonische Dichtung für Orgel von Julius Reubke, einem sehr früh verstorbenen Schüler Liszts. Das geist- und phantasievolle Werk wurde in bewundernswerter Vollendung gespielt.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Die Konzertsaison ging mit Ostern zu Ende. Die Aussicht oder Befürchtung, daß nach dem Feste noch sehr viel nachkommen werde, bestätigte sich nicht. Nur ganz wenige Nachzügler stehen noch aus. Die Abonnementskonzerte der Musikalischen Akademie (des Hoforchesters) endeten mit einem Abend, der in seinem Programm nichts Außergewöhnliches bot (Haydn, Symphonie B-dur No. 12; „Egmont“-Ouvertüre; Jupiter-Symphonie), aber dank der glänzenden Durchführung unter dem Meisterstabe Ernst v. Schuchs trotzdem in prächtig-würdiger Weise den ganzen Zyklus abschloß. Nicht auf der gleichen Höhe stand das herkömmliche Palmsonntagskonzert (Hoforchester und Lehrergesangsverein), in dem Beethovens „Große Messe“ unter Hugo Röhr mit den Damen Möhl-Knabl und Lippe, den Herren Dr. Walter und Bender als Solisten eine etwas derb summarische Wiedergabe erfuhr. Die „Erste“ und „Neunte Symphonie“ vereinte (nach einem Brauche, der, wie es scheint, Mode werden will) Ferdinand Löwe auf dem Programm seines letzten Abonnementskonzertes. Bei der „Neunten“ war der Gesamteindruck stark, die Solisten (die Damen Foerstel und Erlerschnaudt, die Herren Pinks und Fenten)

recht gut, der Chor (Konzertgesellschaft für Chorgesang) nicht ganz genügend, im Orchester manches daran erinnernd, daß es Löwe doch noch nicht ganz gelungen ist, der Qualitätsverschlechterung Herr zu werden, die das Konzertvereinsorchester durch seine Fusion mit dem Tonkünstlerorchester erlitten hat. Im Volks-Symphoniekonzert hörte man unter Paul Prill zuletzt noch Liszts „Faust-Symphonie“. Außerdem ist der Vortrag der Busonischen Bearbeitung Liszts „Spanischer Rhapsodie“ durch Marie Gesellschaft in einem dieser Konzerte bemerkenswert. Eine seltsame Veranstaltung war die Konzertaufführung eines Fragments aus: „Kains Schuld und ihre Sühne, Wort- und Tondichtung für die Schaubühne in sieben Teilen“ von M. E. Sachs (1. Teil: „Kain“, 2. Aufzug). Der Verfasser, der lange Jahre Harmonielehrer an der Münchner Akademie der Tonkunst war, plant die szenische Aufführung seines „Heptamérons“ auf einem als Schaubühne eingerichteten Schiffe, das von Stadt zu Stadt, von Land zu Land fahren soll(!). Dichtung und Musik (soweit man sie kennen lernte) sind bei diesem so präntiös auftretenden Werke in einer Weise kindlich, um nicht zu sagen kindisch, daß es unmöglich ist, den Autor ernst zu nehmen. Für den letzten der zusammen mit dem Geiger Georg Knauer und dem Violoncellisten Max Orobio de Castro veranstalteten Kammermusik-Abende hatte der vortreffliche Pianist Heinrich Schwartz seinen Abschied aus dem Konzertsaal angekündigt: die herzlichen Ovationen, die ihm das Publikum bereitere, haben ihn wohl von der Übereilung seines in momentaner Verärgerung gefaßten Entschlusses überzeugt. Eine Vorführung durch Schülerinnen der Anstalten für rhythmische Gymnastik zu Dresden-Hellerau und München (Dr. Rudolf Bode), die von einem kurzen Vortrag des Dr. Emil Jaques-Dalcroze eingeleitet wurde, zeigte die vielleicht nicht in allen Einzelheiten, aber jedenfalls in ihren Grundgedanken wahrhaft ingeniose Methode von der besten, wenn auch von keiner neuen Seite. Einen Ludwig Thuille gewidmeten Abend des Männergesangsvereins Liedertafel (Dirigent: Heinrich K. Schmid) möchte ich nicht unerwähnt lassen. Sonst gab es nicht mehr viel: Liederabende von Tilly Koenen und Marianne Rheinfeld, Klavierabende von Josef Pembaur (Beethoven) und Boris Kamtschatoff (Chopin und Russen), die angenehme Bekanntschaft mit einer talentierten jungen Violoncellistin (Elisabeth Bockmayer) und die weniger angenehme mit einem langweiligen Baritonisten (Hartwig von Wersebe) und einem schlechten Geiger (Heinrich Klingefeld).

Rudolf Louis

PARIS: Monsignore Perosi versuchte noch einmal sein Glück in Paris mit seinen angeblichen religiösen Tonwerken und diesmal gelang es ihm, am Karfreitag, dem größten Pariser Konzerttag, in das Konzert Lamoureux einzudringen. Aber der Erfolg war nicht besser als früher, wo er auf eigene Hand seine Konzerte organisierte. Sogar der Besuch ließ zu wünschen übrig. Zur Aufführung gelangten diesmal die Trauermusik „In Patris Memoriam“ und das kleine Oratorium „Transitus animae“. — Die drei Tonbilder von Fanelli, die nach

29 Jahren in wunderbarer Weise entdeckt worden sind, wurden im Karfreitagskonzert von Colonne-Pierné wiederholt und hielten auch diesmal Stich, wenn sich auch die Szenen der ungeheuren Begeisterung der ersten Aufführung nicht wiederholten. Es ist immerhin ein gutes Zeichen, daß diese im Jahre 1883 von einem zweiundzwanzigjährigen Jüngling geschriebenen Tonstücke keineswegs den Eindruck machen, veraltet zu sein. — Da es in Paris immer noch an großen Dilettantenchor für die wahre Oratorienmusik fehlt, so hatte der bekannte Impresario Astruc einen glücklichen Einfall, als er die Philharmonie von Leeds, die in Paris bereits vorteilhaft bekannt ist, für drei große Konzerte im Trocadero nach Paris kommen ließ. Er tat noch ein Übriges, indem er als Dirigenten Weingartner verpflichtete, dessen Autorität sich in Paris nur mit derjenigen von Nikisch messen läßt. Das erste Konzert brachte das Requiem von Berlioz mit dem furchtbaren Effekt des vierfachen Blechorchesters im „Tubamirum“, für den der Trocadero, der in anderer Beziehung so ungünstig ist, der richtige Ort war. Dann folgte Händels „Messias“ mit vier ausgezeichneten englischen Gesangssolisten, und den Schluß machte die „Missa solemnis“ von Beethoven, deren Erfolg noch größer war als die der beiden anderen Werke. Unter den Solisten ragte hier besonders die Vertreterin der Sopranpartie Frl. Cambredon von der Großen Oper hervor. — Im gleichen Trocaderosaal begann auch eine Serie von zehn populären Konzerten unter der Leitung von Alfred Casella. Die Preise gehen hier von einem bis zu vier Franken und dennoch wird die beste Musik in guter Form geboten. Im 1. Konzert spielte Enesco ein Geigenkonzert von Bach und darauf folgte die Neunte Symphonie mit guter Besetzung der Solopartien. Der beliebte Cellist Casals bildete den Anziehungspunkt des 2. Konzerts mit dem Cellokonzert von Haydn. — Die Internationale Musikgesellschaft brachte in ihrem 20. Konzert nur einen Nicht-Franzosen zu Ehren, nämlich den Bulgaren Janco Binenbaum, der ein sehr langes und stellenweise interessantes Klavierquintett ausführen ließ. Der Beginn des Adagio, der im letzten Satz wiederkehrt, kann sogar als originell gelten. Von den französischen Neuheiten wurde namentlich eine Barcarole für Klavier von Léon Moreau, die von Mathilde Coffe sehr gut vorgetragen wurde, mit verdientem Beifall aufgenommen. — Unter den Solistenkonzerten ragten diejenigen der Klavierspieler Mark Hambourg, Paul Goldschmidt, Backhaus und Morpain hervor, der ein reines Brahmsprogramm durchzuführen wagte, was für einen Franzosen ein Wagnis ist. Unter den Gesangskonzerten standen in erster Linie die zwei Liederabende von Lilli Lehmann, die in Paris noch immer einen großen Kreis von Bewunderern besitzt. Interessante internationale Programme hatte die Russin Wieniawska für ihre zwei Gesangskonzerte aufgestellt, bei denen sie von den Pianisten Cortot und Pugno unterstützt wurde. Blanche Lothy erwies sich in ihrem Liederabend als achtungswürdige Koloratursängerin. — Geigenkonzerte mit eigenem Orchester veranstaltete Fritz Kreisler. Auch die Orgel kam zu gebührender Geltung in den Kon-

zerten von Joseph Bonnet in der Kirche Saint-Eustache und des Straßburgers Schweitzer im Saale Gaveau. — Man hat der berühmten amerikanischen Tänzerin Isadora Duncan nicht mit Unrecht vorgeworfen, daß sie zu oft klassische Musik für ihre Tanzübungen in Anspruch nehme, die durchaus nicht dafür geschaffen sei. Ihre russische Nebenbuhlerin Natalia Truchanowa, die eine sehr intelligente Künstlerin ist, hat sich das gemerkt und zu ihrem Spezialgebrauch ein Programm zusammengestellt, dem es nicht an musikalischem Werte fehlt und dem man jenen Vorwurf um so weniger machen kann, als sich ihr die Komponisten selbst zur Verfügung gestellt haben. Im Chatelet, wo sie eine Serie von vier Ballet-Konzerten gab, dirigierte abwechselnd die französischen Tonsetzer Vincent d'Indy, Florent Schmitt, Paul Dukas und Maurice Ravel. Paul Dukas, der vielleicht der begabteste und jedenfalls der beliebteste dieser vier Tondichter ist, hat sogar ein eigenes Werk „La Péri“ für die russische Tänzerin geschrieben, das ihr vortrefflich paßt und dennoch genug musikalischen Wert hat, um auch allein in den Orchesterkonzerten günstig zu wirken. Vincent d'Indy steuerte seine „Istar“-variationen von 1896 bei, die vom Komplizierten zum Einfachen gelangen, um anzudeuten, daß Istar ein Gewand um das andere ablegt, um sich zur Reinheit durchzuringen. Dieses Programm legte der Komponist von Anfang an dem Werke zugrunde, und es eignete sich ganz von selbst zu pantomimischer Darstellung. Was Florent Schmitt betrifft, so hat die Truchanowa freilich nur die Erbschaft der Loie Fuller teilweise angetreten, denn für diese schrieb Schmitt im Jahre 1907 die zweiaktige Pantomime „Salome“, die im Théâtre des Arts zwei Monate lang gespielt wurde. Die Verkürzung, die die Russin vornahm, ist aber eine Verbesserung, denn Loie Fuller entfaltete auch als Salome ihre üblichen Armschwüngen, die hier nicht zur Sache gehörten. Maurice Ravel endlich hat einige seiner Klavierstücke in Walzerform zu einem kleinen Ballet „Adelaïde ou le langage des fleurs“ vereinigt, und auch in der Orchesterform behalten sie ihre ultramoderne Originalität. Die Aufführungen füllten den großen Raum des Chatelet vollständig und an Beifall fehlte es nicht, namentlich nach der „Péri“ von Dukas. Leider war das Orchester Lamoureux nur vier Abende zu haben, aber das Vorgehen der Truchanowa wird wohl auch anderwärts vorbildlich wirken. Felix Vogt

PPRAG: Was man bei der Uraufführung in München kaum für möglich gehalten hätte, als die berühmt gewordenen tausend Mitwirkenden auf dem Podium der Konzerthalle aufmarschierten, um unter Gustav Mahlers persönlicher Leitung die „Achte“ aus der Taufe zu heben, das ist in Prag möglich geworden. Man kann Gustav Mahlers Achte Symphonie auch mit einem geringeren Apparat aufführen, als dies in München, in Wien, in Leipzig, in Frankfurt möglich gewesen ist, denn für die Prager Aufführung waren alles in allem etwas über 500 Personen herangezogen worden. Allerdings ist es die erste und unerläßliche Bedingung, daß zwischen dem Zuschauerraum und den Mitwirkenden das richtige Verhältnis besteht, daß der Zuschauerraum nicht zu groß ist, wenn

die Zahl der Mitwirkenden kleiner ist oder umgekehrt. In Prag ist das Experiment glänzend gelungen. Man hat Gustav Mahlers „Achte“ im letzten der im Neuen Deutschen Theater alljährlich stattfindenden vier Philharmonischen Konzerte am 28. März aufgeführt und tags darauf wiederholt. Die Wirkung der Symphonie war auch in Prag einfach unbeschreiblich. Das Publikum stand ganz im Banne dieses grandiosen Werkes und machte schließlich seiner Begeisterung in einer geradezu elementar zu nennenden Weise Luft. Immer wieder mußte der Leiter der Aufführungen, Kapellmeister Alexander Zemlinsky, vor die Rampe, mit ihm die Solisten und schließlich auch der Vater des Gedankens, Direktor Heinrich Teweles, der mit der Aufnahme der Achten Symphonie in das Repertoire der heurigen Philharmonischen Konzerte und mit der technischen Durchführung des Projektes eine künstlerische Tat vollbracht hat, die in der Geschichte des Prager Theaters, das an bedeutsamen künstlerischen Ereignissen nicht gerade arm ist, stets ihre Geltung behalten wird. Direktor Teweles hat nun am Beginn seiner Direktionstätigkeit mit der Aufführung eines der markantesten und schwierigsten Werke der Gegenwart zu erkennen gegeben, daß er die Kraft hat, dem Prager Deutschen Theater jenes künstlerische Niveau zu wahren, das ihm in der Theaterwelt den ganz besonderen Ruf eingetragen hat. Man muß aber auch feststellen, daß zur Durchführung der nicht alltäglichen Aufgabe ein ausgezeichnete künstlerischer Stab vorhanden war, wie er nicht überall anzutreffen ist. Alexander Zemlinsky als Einstudierer und Dirigent des Werkes hat, wenn man so sagen darf, sich selbst übertroffen. Wie er allen Mitbeteiligten das unglaublich schwierige Werk spielend beigebracht hat, wie er den Geist des Werkes auf alle übertrug, wie er schließlich als Dirigent alle die unvergänglichen Schönheiten des Werkes in geradezu klassischer Vollendung aufblühen ließ, wie er über der Freude am konstruktiven Detail doch nirgends die große breite Linie zerstörte — das bedeutet den Höhepunkt seiner künstlerischen Tätigkeit in Prag, der wir in den letzten Monaten schon manchen unbeschreiblichen Genuß (so die geradezu vollendete Aufführung von „Figaros Hochzeit“) zu verdanken haben. Des höchsten Lobes sind alle Solisten würdig. Man muß sich nicht von Lokalpatriotismus angehaucht fühlen, wenn man mit dem Gefühl hoher Befriedigung erwähnt, daß die Solisten aus der heimischen Künstlerschar entnommen waren. Nur Georg Zottmayr, der den Pater profundus sang, war aus Dresden berufen worden. Übrigens gehörte bekanntlich auch er vor seinem Dresdener Engagement dem Verbands unseres Theaters an. Hedwig Debicka und Julie Körner, Cäcilie Pflieger und Valeska Nigrini waren ein Ensemble von Frauenstimmen, das durch virtuose Behandlung der technischen Schwierigkeiten nicht weniger hellste Bewunderung erregte wie durch die Innigkeit, mit der es in den Geist des Wortes eindrang. Würdig stellten sich ihnen die Herren Alfred Piccaver, Gustav Fußberg und Georg Zottmayr an die Seite. Den ersten Chor sang, von Gerhard v. Keußler mit restloser Vollendung einstudiert, der Deutsche Männergesangsverein und

Deutscher Singverein, den zweiten Chor der aus Wien zu Gast geladene Philharmonische Chor, der hier sein Bestes gegeben hat und bei diesem „Gastspiel“ den vollen Nachweis erbrachte, daß er trotz seiner Jugend zu den leistungsfähigsten Chorvereinigungen gehört. Auch Kapellmeister Strasser, der den Kinderchor einstudiert hat, muß in die Anerkennung, die man diesmal allen Beteiligten ohne die geringste Einschränkung zollen muß, mit einbezogen werden. Es war ein ideal schönes Musikfest, das den Prager die Aufführung der „Achten“ von Gustav Mahler beschiedene hat.

Dr. Ernst Rychnovsky

ST. PETERSBURG: Im 2. Russischen Symphoniekonzert fand ein symphonisches Tonbild „Sirenen“ von Glière eine enthusiastische Aufnahme; das unter Leitung Georg Schnéevoigts entzückend gespielte Werk mußte wiederholt werden. In vorzüglicher Disposition trug Frau Sbrujewa fünf von Ljadow mit Orchesterbegleitung versehene russische Volkslieder vor und erfreute sich beifälliger Anerkennung ihrer Leistungen. Weniger Erfolg erzielte Liapunow mit seinem 2. Klavierkonzert, das der Autor selbst interpretierte. Den Enthusiasmus, den die Schlußnummer des Abends, Glazounow's „Carnaval“, hervorrief, galt sowohl dem beliebten Dirigenten Schnéevoigt, wie auch unserm großen Symphoniker. Die Symphonie von W. Malischewski, die als Novität auf dem Programm des 3. Konzerts stand, enthält für unseren Geschmack gar zu viel des Ungenießbaren. Mit der Art und Weise der Interpretation seiner Symphonie seitens des Orchesters dürfte der dirigierende Autor wohl zufrieden gewesen sein; auch trug das Finale dem Komponisten einen Hervorruf ein. A. Wyschnegradski's Ouvertüre zur Tragödie „Marit“ von Gorodetzki hätte mehr Erfolg verdient als ihr zuteil wurde. Auch in diesem Konzert wurde zum Schluß ein Werk Glazounow's gebracht, und zwar sein Jugendwerk „Stenka Rasin“. — Die Scheremetew-Konzerte nehmen unter Leitung des Grafen und Alexander Chessin's ihren Fortgang. An größeren Werken hörte man in den letzten Konzerten „Manfred“ von Schumann und ein Requiem in c-moll vom Grafen Scheremetew (dem Andenken Rimsky-Korssakow's gewidmet). — Die drei letzten Vortragsabende von A. Koptjaew waren Schumann, Chopin und Berlioz gewidmet. Der populäre Kritiker sah sich am Schluß seines hochinteressanten Zyklus lebhaft gefeiert. — Von der seit langem hergebrachten Gepflogenheit, in der Fastenwoche die Matthäus-Passion von Bach zur Aufführung gelangen zu lassen, ist man auch dieses Jahr nicht abgewichen. Arthur Wulffius waltete seines Dirigentenamtes mit bestem Verständnis. Dem Scheremetew-Orchester (nebst Dr. O. Wissig an der Orgel), den Solisten Felix Senius, N. Kedrow, Klara Senius-Erler, Frau Kirschstein-Lenskaja und namentlich dem Chor gereichte die wohlgelungene Aufführung zur Ehre. — S. Kussewitzki traf mit seiner famosen Künstlerschar aus Moskau ein, um Beethovens „Missa solennis“ zu wiederholen. In diesem Monat beginnt der gefeierte Dirigent seine große Wolga-Tournee. — Zwei Sonaten-Matinee von Maria Barinowa (Klavier) und L. Abbiate (Cello) boten des An-

regenden und Guten vielerlei. — Wladimir Drosdow scheint trotz seiner großen pädagogischen Tätigkeit am Konservatorium noch Zeit zu finden, selbst zu arbeiten; das bewies das gewaltige Programm, das der beliebte Pianist bewältigte. — Ein außerordentlich beanlagter Pianist und schon jetzt ein Künstler von Bedeutung ist der junge Orlow aus Moskau. Sehr bedeutenden Erfolg hatte und verdiente Michael Piastro. Der Pianistin Irene Michelson-Miklaschewskaja begegnete man nach längerer, dem Studium gewidmeter Pause in einem eigenen Konzert, das sehr erfolgreich verlief. Für den französischen Pianisten Marcian Thalberg konnten wir uns wenig begeistern, mehr jedenfalls für die jugendlichen Pianistinnen Irene Eneri, Raja Livschütz und besonders für den bis zum Erschrecken begabten kleinen Geiger Jascha Cheifez (Auers Schüler). Alfred Merowitsch, Emma und Jenny Stember, die Rubinsteinschülerin L. Kaschperowa fanden an ihren Klavierabenden entgegenkommende Aufnahme. — Die Konzerte des Hoforchesters, die den strengen künstlerischen Prinzipien ihres Dirigenten Hugo Wahrlich einen hohen Aufschwung verdanken, werden stark besucht.

Bernhard Wendel

SCHWERIN: Das dänische Kammermusikfest, das am 3. und 4. Mai im hiesigen Perzina-Saal stattfand, war von fremden Gästen viel besucht. Das Fest stand unter dem Protektorat des Kronprinzenpaares von Dänemark und wurde durch die Anwesenheit des Großherzogs von Mecklenburg, dessen Gattin und der musikliebenden Großherzogin Marie ausgezeichnet. Am ersten Tage fand eine Matinee statt, in der der Unterzeichnete einen Vortrag zur Einführung in die dänische Musik hielt. Redner besprach die Bedeutung der Volkslieder für die dänische Kunstmusik und gab einen geschichtlichen Überblick über die Musik Dänemarks, wobei er besonders Weyse, Kuhlau, J. P. E. Hartmann und Niels W. Gade eingehender würdigte. Am Abend war das erste Festkonzert, das der ausgezeichnete Geiger Prof. Anton Svendsen und die Hofpianistin Johanne Stockmarr mit einer Sonate von Otto Malling (op. 57) eröffneten. Beide sind hervorragende Kammermusikspieler, die die Sonate mit ihrem bald heiteren, bald sanft-düsteren Ton ganz vortrefflich vortrugen. An Liedern sang die Kammersängerin Ellen Beck Peter Heises „Dyveke“-Lieder, die, trotzdem sie dänisch gesungen wurden, großen Beifall fanden, sowie deutsche Lieder von Lange-Müller, die in ihrer Lieblichkeit echt dänisches Kolorit trugen. Einen hervorragenden Genuß bot Dagmar Bendix mit dem Vortrag der g-moll Sonate (op. 26) ihres Gatten Victor Bendix; Werk und Spiel standen auf gleicher künstlerischer Höhe. Den Beschluß bildete das in Deutschland nicht unbekannte Streichsextett von dem anwesenden Hakon Børresen; das Werk, von Anton Svendsen einstudiert, mit Paulus Bache, dem aus Kopenhagen stammenden Solocellisten des Berliner Philharmonischen Orchesters, am ersten Cello, bildete in seiner großzügigen, modernen und dabei durch und durch melodiefreudigen Art den eigentlichen Höhepunkt des Musikfestes. Das zweite Konzert wies Svendsens talentierte Schülerin Gunna Breuning als Primgeigerin

auf. Es begann mit dem Klaviertrio in A-dur von Victor Bendix (op. 12), einem reizvollen und außerordentlich dankbaren Werk; der Komponist saß am Klavier, Bache spielte das Cello. Ellen Beck trug auch am zweiten Abend die „Dyveke“-Lieder vor und hatte damit außerordentlichen Erfolg; außerdem sang sie eine Arie aus August Ennas „Kleopatra“, sowie eine große Anzahl Lieder verschiedener Stimmungen, die alle Beifall auslösten und das Publikum wie schon im ersten Konzert von der Künstlerin eine Zugabe fordern ließen. Johanne Stockmarr zeigte sich dieses Mal als Solistin und war einer Reihe schöner Klavierstücke von Thorwald Otterström, Fr. Rung, Georg Höeberg, Lange-Müller, Henriques und Schytte eine treffliche Interpretin. Den Schluß bildete das Streichquartett in f-moll von Carl Nielsen op. 5. Es ist reizvoll, kontrastreich, sprudelnd in der Erfindung — doch muß man es studiert haben, um es recht zu erfassen. Das Musikfest, das den Ruf des Perzina-Saales als Stätte selbstloser Förderung aller echten Kunst bestens betätigt hat, dürfte auf die deutschen Konzertprogramme — soweit Kammermusik nach Gebühr gepflegt wird — nicht ohne Einfluß sein.

Dr. Guido Faldix

STRASSBURG: Von größeren Veranstaltungen bot die ausklingende Saison noch einen Brahms-Abend des städtischen Chors, mit dem prächtig-charakteristischen „Schicksalslied“ und dem monumentalen „Deutschen Requiem“, die äußerst wirkungsvoll zu Gehör gelangten — bis auf einige, trotz der Metronomanangaben vom Dirigenten (Prof. Münch) arg verschleppte Sätze (z. B. „Wie lieblich sind“) und auch sonstige dynamische und agogische Einwände. Das Sopran-solo sang Mientje van Lammen mit weicher Schönheit, während der lyrische Bariton des anscheinend ziemlich überschätzten Wieners F. Steiner den dramatischen Stellen nicht ganz gerecht wurde, hier und da auch detonierte. Ziemlich überflüssig erschienen hierbei verschiedene von den Solisten zugegebene Brahmslieder. — Im 2. Volkskonzert wurde die — nicht ohne Grund — selten vernommene B-dur Symphonie von Schubert durch das städtische Orchester (Richard Fried) sauber gespielt, ebenso Beethovens interessante und gefällige Balletmusik aus den „Geschöpfen des Prometheus“ mit dem Thema des Eroica-Finales. Die Solistin des Abends, Frau Altmann-Kuntz, sang u. a. Schuberts „Erlkönig“ in einer vom Schreiber dieses herrührenden Orchestrierung. — Zwei Orchestervereine bemühen sich um die Wette, ihren Dilettantencharakter vergessen zu machen; der Frodlische brachte u. a. Schuberts „Unvollendete“ sowie einige gefällige slavische Streichserenadensätze von Suk, der Riffische („Philharmonie“) fesselte durch eine lebenswürdige Symphonie des Lothringers Gouvy und die von Marvet hübsch gespielten Böellmannschen Cellovariationen, während Berlioz' abstruse „Vehmrichter-Ouvertüre“ nur historisches Interesse erwecken konnte. — Der Karfreitag brachte unter Münch (Wilhelmerchor) die gewohnte Passion (diesmal „Matthäus“) recht wohl gelungen, auch in den Solis, bis auf den Evangelisten (Baldszun-Kassel) mit einheimischen Kräften, unter denen Fr. Petits heller Sopran, Fr. Schönholtz' weich-dunkler Alt und

H. Gleß' jugendlich-frischer Baß hervortraten. — Ein Orgelkonzert von Musikdirektor Rupp gab der Karlsruher Sopranistin H. Schuster Gelegenheit, sich auszuzeichnen, während H. Göbel (Baß) noch den Dilettantismus streift. — Der Frauenchor, unter Frodl aufblühend, sang u. a. eine Art weltliche Kantate von diesem („Die Frauen von Rufach“, Text von B. Schweikhardt), hübsch klingend, wenn auch nicht gerade originell; durch Beseitigung einiger übler und unnötiger Kakophonien sowie vollere Instrumentation würde das Werk an Effekt entschieden gewinnen. — Soloabende gab Friedberg, vermochte aber trotz brillanter Pianistik den großen Eindruck seines 1. Konzerts nicht zu erreichen — anscheinend infolge weniger dankbarer Programmwahl. Unser Opernbariton v. Manoff zeigte sich wiederum als geschmackvoller Liedersänger; seine begleitende Gattin erwies sich in mehreren Solopiecen auch als fähige Pianistin. Daß Wüllner mit seinen gebrochenen Stimmmitteln immer noch Liederabende geben kann, ist kein ehrendes Zeichen für ein Publikum, das Namen und äußere Allüren, die beim Fehlen stimmlicher Voraussetzungen der künstlerischen Berechtigung entbehren, zu bejubeln imstande ist, wo der Kunstfreund mit wehem Gefühl von dannen schleicht. Dr. Gustav Altmann

WIESBADEN: Im letzten Symphonie-Konzert der Hofkapelle brachte Mannstädt „Fausts Verdammung“ von Berlioz zur Aufführung. Das phantastische Werk erregte wieder eigenartiges Interesse. Die selbständigen Orchester-Nummern sind ja bekannt genug und fanden eine sehr glänzende Wiedergabe; aber auch in den Solo- und Chorszenen (der Chor

war vom Dirigenten „ad hoc“ zusammengestellt wurde recht Gelungenes geleistet: Forchhammer (Faust), Marcia v. Dresser (Gretchen und Karl Braun (Mephisto) begegneten den Schwierigkeiten dieser merkwürdigen „Konzert-Oper“ mit ebensoviel stimmlicher Begabung als musikalischer Intelligenz. Welch eine elastische Musiknatur wir in Mannstädt besitzen, zeigte sich von neuem, da er gerade in der Zeit dieser Konzert-Aufführung — und neben seinem gewohnten Opern-„Dienst“ — im Verein der Künstler und Kunstfreunde, an drei kurz aufeinander folgenden Abenden, mit dem Violin-Virtuosen Klingler die sämtlichen 10 Klavier-Violin-Sonaten von Beethoven zu Gehör brachte — ein Unternehmen, das meisterwürdig gelang, und dem das zahlreiche Publikum gespanntes Interesse entgegenbrachte. — Mit wahren Feuereifer greift der neue städtische Musik-Direktor Carl Schuricht in unser Musikleben ein: die von ihm dirigierten Symphonie-Konzerte im Kurhaus erfreuen sich mit Recht der lebhaftesten Anteilnahme; und als er kürzlich die Gesangsfreunde zur Mitwirkung bei der IX. Symphonie von Beethoven aufforderte, war in kurzem ein Chorpokal von mehr als 400 Köpfen vereinigt. Diese Wiedergabe der Symphonie gestaltete sich denn in der Tat zu einem Erlebnis. Die drei ersten Sätze wurden unter Schurichts temperamentsprühender Führung mit ganz seltener Verve, das Chor-Finale mit imponierender Wucht und Präzision dargeboten. Als bald mußte eine Wiederholung stattfinden: sie war ebenfalls „ausverkauft“; das Kurhaus hatte seine großen Tage. Prof. Otto Dorn

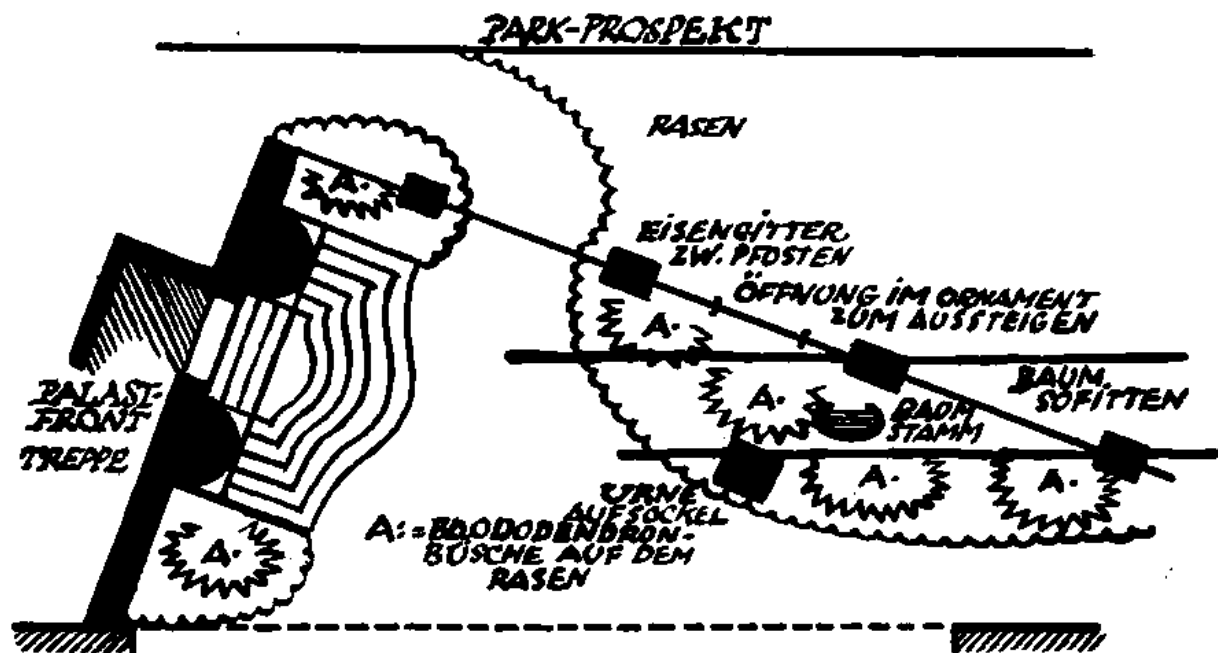
ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das „Don Juan“-Problem, dessen Lösung schon seit geraumer Zeit unsere deutschen Bühnen beschäftigt, ist in jüngster Zeit von Artur Bodanzky, dem Hofkapellmeister des Mannheimer Hoftheaters, in Angriff genommen worden. Über seine Anregungen unterrichtet der einleitende Aufsatz von Friedrich Rosenthal. Wir erläutern die Ausführungen des Verfassers durch die Grundrisse der einzelnen Schauplätze, deren Entwürfe von Ottomar Starke herrühren. Auf Seite 281 ff. findet der Leser alles Nähere über die szenische Neugestaltung. Die sieben Grundrisse zeigen: den Garten des Komturs; die Bauernhochzeit; Don Juans Park; den Festsaal; die Vorhalle; den Kirchhof; das Gastmahl.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

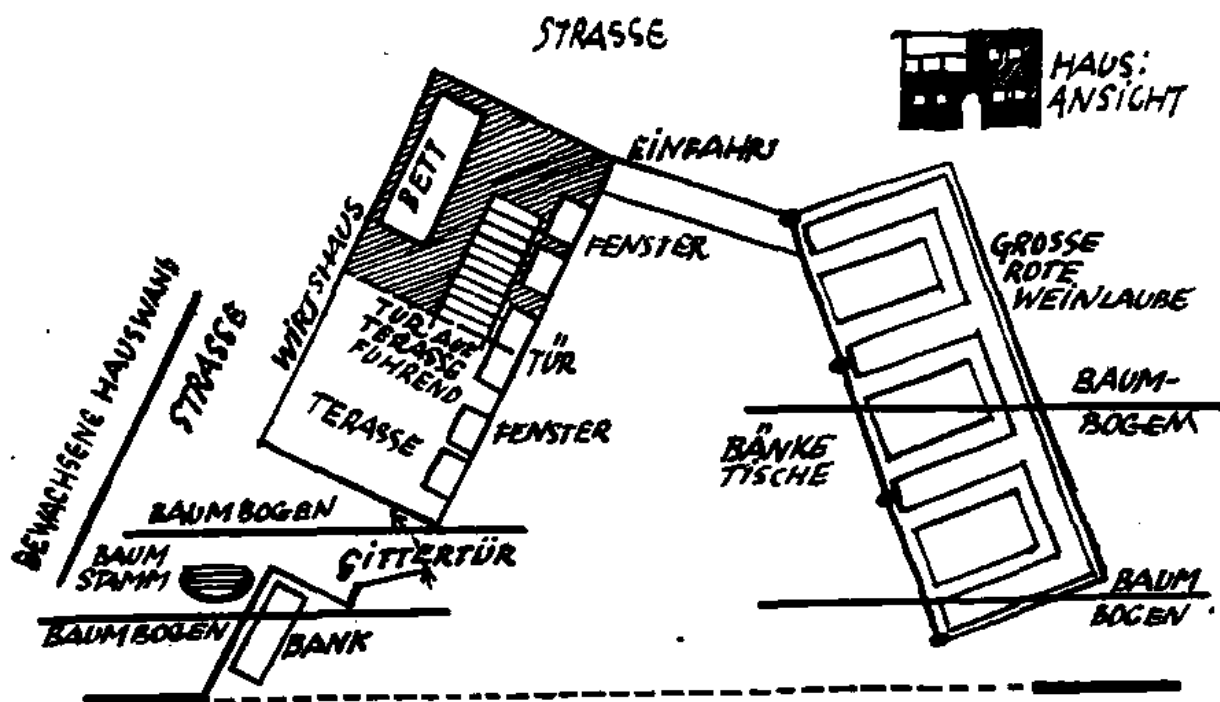


**ZUR MANNHEIMER NEUBEARBEITUNG DES DON JUAN:
GARTEN DES KOMTHUR**



Vor M

PROSPEKT: LANDSTRASSE : HINTERGRUND d. SCHLOSS

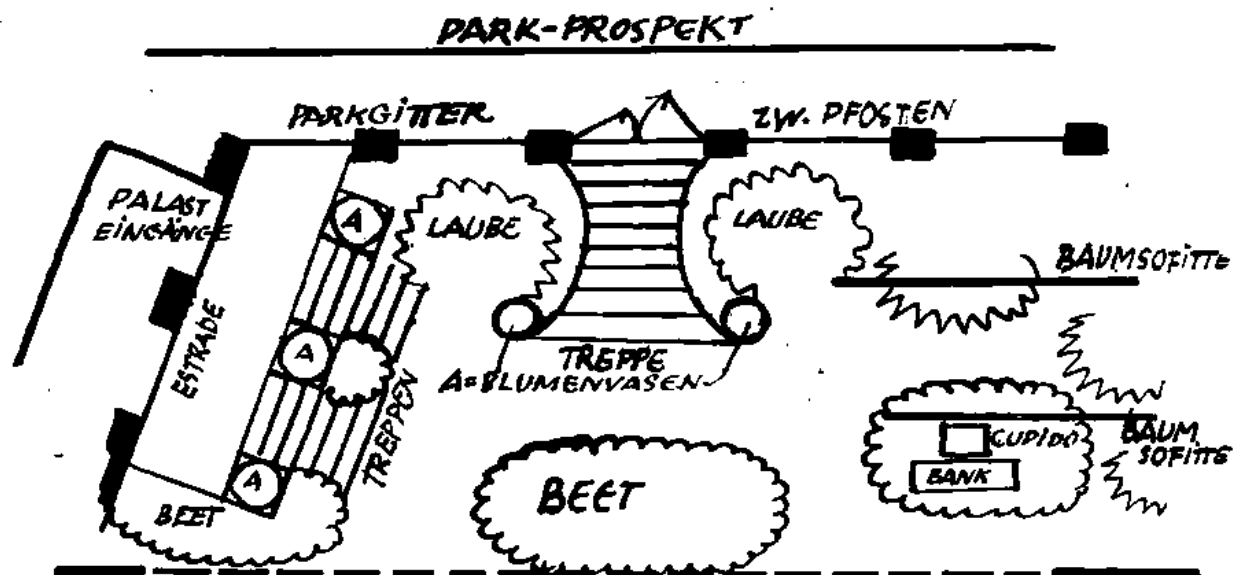


ZUR MANNHEIMER NEUBEARBEITUNG DES DON JUAN:
BAUERNHOCHZEIT



XI 17

Uop M

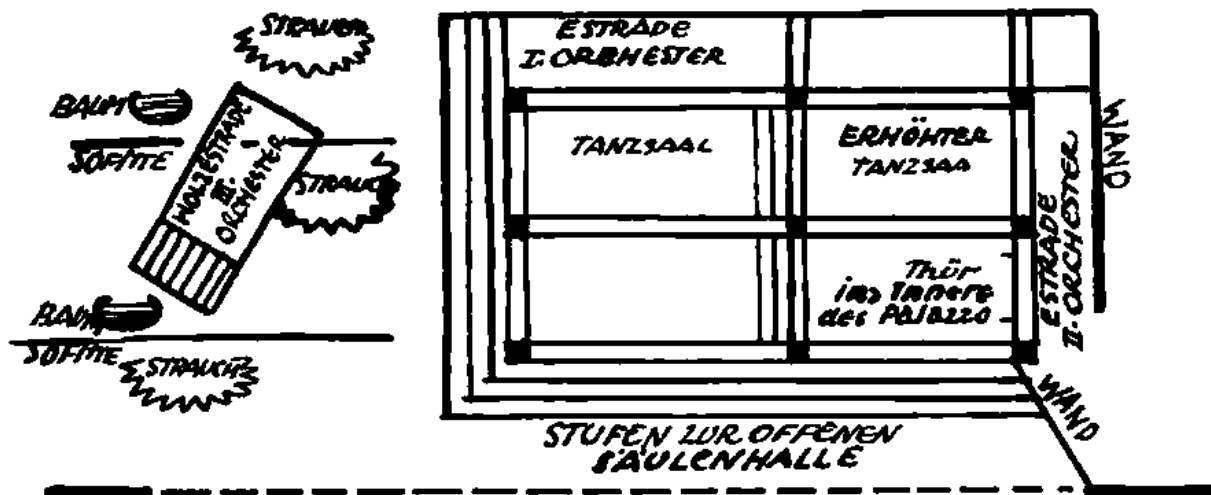


**ZUR MANNHEIMER NEUBEARBEITUNG DES DON JUAN:
DON JUANS PARK**



UoM

VIELFACH ERLEUCHTETER PARKPROSPEKT

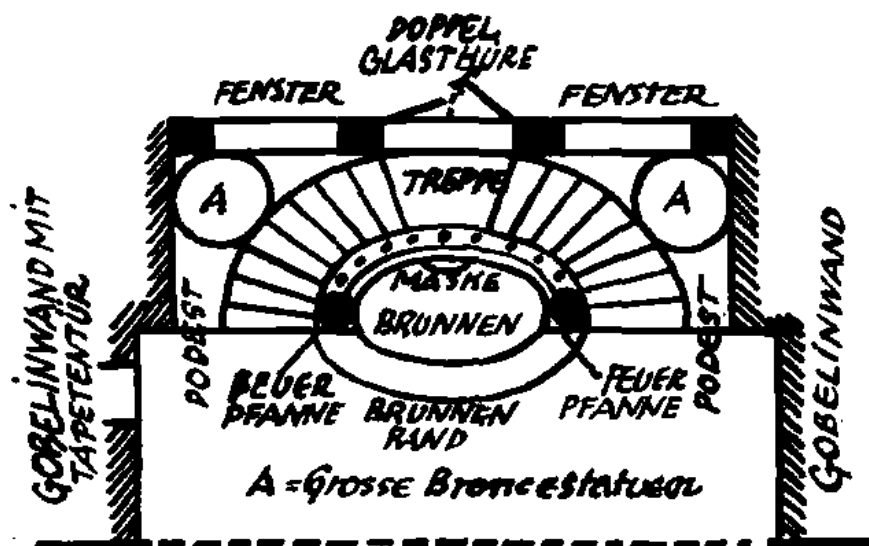


**ZUR MANNHEIMER NEUBEARBEITUNG DES DON JUAN:
FESTSAAL**



UofM

DARKPROSPEKT



ZUR MANNHEIMER NEUBEARBEITUNG DES DON JUAN:
VORHALLE



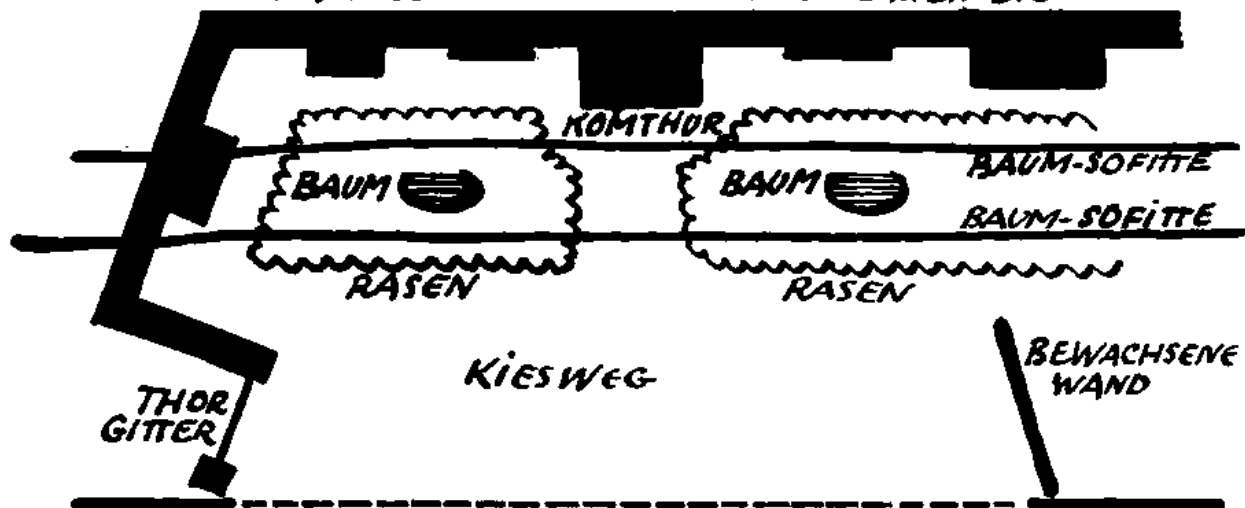
XI

17

Uor M

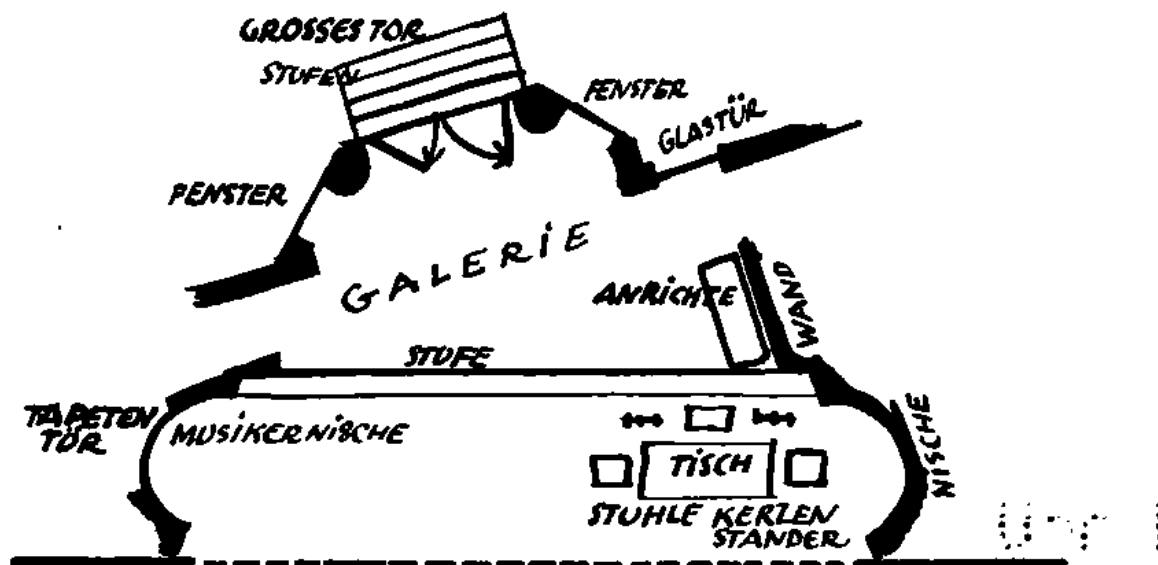
PROSPECT: FERNER WALD MIT STERNENHIMMEL

KIRCHHOF SMAUER MIT GRAA PLATTEN ETC.



ZUR MANNHEIMER NEUBEARBEITUNG DES DON JUAN:
KIRCHHOF

PARK-PROSPEKT.



ZUR MANNHEIMER NEUBEARBEITUNG DES DON JUAN:
GASTMAHL



DIE MUSIK



HEFT 18

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
11. JAHRG. IUNI

1912

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Freie Kunst

Im Reich der Schönheit und Gedanken
Galt nie ein fremdes Machtgebot;
Sie selbst nur geben sich die Schranken,
Von anderm Einspruch unbedroht.

Hermann Lingg

INHALT DES 2. JUNI-HEFTES

OSCAR BIE: Oper und Gesellschaft

HANS VON MÜLLER: E. T. A. Hoffmanns letzte Komposition.
Zur 90. Wiederkehr seines Todestages, 25. Juni 1912

ARNO NADEL: Arnold Schönberg. Wesenhafte Richtlinien in
der neueren Musik

DR. RUDOLF CAHN-SPEYER: Eine Erwiderung an Felix Wein-
gartner

DR. LUCIAN KAMIENSKI: Das 47. Tonkünstlerfest des All-
gemeinen Deutschen Musikvereins in Danzig (28.—31. Mai)

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen und österreichischen
Zeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Paul Bekker, Joh. Hatzfeld, Adolf Weißmann, Georg Capellen,
Arno Nadel, Emil Thilo, Hugo Schlemüller

KRITIK (Oper und Konzert): Aachen, Amsterdam, Barmen
Bautzen, Berlin, Braunschweig, Brünn, Brüssel, Chemnitz
Dessau, Detmold, Dortmund, Elberfeld, Fulda, Kopenhagen
Leipzig, Mannheim, München, Plauen i. V., Weimar, Wien

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: E. T. A. Hoffmanns Selbstporträt mit Er-
klärungen; Handzeichnung Hoffmanns; Selbstporträt Hoffmanns
nach einer Zeichnung aus dem Jahre 1821; Der wahnsinnige
Kreisler nach Hoffmanns Zeichnung; Hoffmann und sein Ver-
leger Kunz; Friedrich von Flotow; Jules Massenet, Karikatur
von Bils; Jan Blockx; Exlibris zum 43. Band

MUSIKBEILAGE: Türkische Musik für Männerchor von E. T. A.
Hoffmann (die letzte Komposition Hoffmanns)

QUARTALSTITEL ZUM 43. BAND DER MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tages-
chronik, Totenschau, Eingesandt, Verschiedenes, Aus dem Verlag
ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-
jahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammel-
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch
jede Buch- und Musikalienhandlung, für
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

OPER UND GESELLSCHAFT

VON OSCAR BIE-BERLIN

Die Gesellschaft steht nicht außerhalb der Oper, sie ist in ihr Wesen verflochten. Es ist nicht da oben ein Stück und da unten eine Gruppe Zuschauer, sondern es besteht Rücksicht von oben nach unten, von unten nach oben, gegenseitige Beeinflussung, ein Budget der Finanzen, aber auch der Schicksale und des gesellschaftlichen Zuschnitts, wie in keiner anderen öffentlichen Kunst. Die Musik, die Trägerin des Ganzen, wird sich ihrer beiden Seiten bewußt: der tief innerlichen Metaphysik und der höchst dekorativen Unterhaltung.

Die Oper ist kein Volksgewächs wie das Drama, sie ist eine unwahrscheinliche, unmögliche, künstliche Kunst. Sie ist nicht erst Bedürfnis, um dann am Leben erhalten zu werden, sie wird erst ins Leben gerufen, um dann Bedürfnis zu bleiben. Adlige ersehnen sie, Fürsten brauchen sie, das Volk übernimmt sie, Schicksale von Sängern und Komponisten ketten sich vom Leben zu ihr hinüber und zurück. Sie ist festgelegt, ein geliebter künstlicher Schmuck, ein künstlerisches zweiflungsvolles Ideal, Not und Tugend, Sünde und Bekenntnis, von niemandem begehrt, und von allen umworben — das Schmerzenskind der buhlenden Musen. Sie ist geboren, ohne Wollen, sie ist schön, ohne Hygiene, sie ist gefällig, ohne Charakter, liebenswürdig, ohne Geschlecht, — man ist verpflichtet, sie zu erhalten, weil man mit Inbrunst Paradoxien zu pflegen auf der Erde ist. Ein Fürst küßt seine Primadonna — die Oper erhält sich. Es kommt die Revolution. Statt der Galanterieen, die der Maitre des Plaisirs vermittelt, setzt der Staat die budgetgeregelte Subvention ein. So ist es in Paris, so ist es ähnlich überall. Aus einem Ressort der Vergnügungen und Maitressen wird ein öffentliches Obligo der Unterhaltung, schließlich der Erziehung. Aber nichts ist schwerer zu demokratisieren als die Oper, das uneheliche Kind der Feudalzeit. Finanzprobleme zerbrechen an ihr. Das Volk wird zugelassen, es soll bezahlen. Es reicht nicht. Die galante Quelle wird nicht gestopft, die wachsende moralische Verantwortlichkeit aber mindert den Zufluß. Schießt der Fürst, der Staat zu, verlangt er seine Rücksicht; schießt das Volk zu, dies die seine. Das Rechenexempel geht niemals auf. Niemals erhält sich eine vollkommene, musterhafte Oper von selbst. Und wenn sie sich nicht von selbst erhält, ist sie von ihrem Mäzen abhängig. Und wenn sie abhängig ist, wird die Gesellschaft ein produzierender Bestandteil ihres Wesens. An der Oper haben nicht nur Künstler, sondern auch Zuhörer mitgearbeitet. Der Konflikt, die Beziehungen zwischen beiden sind Fluidum ihres Lebens.

Zunächst, um die Unmöglichkeit einer finanziellen Bilanzierung einzusehen, rechne man die Ausgaben für die hier versammelten Künstler zusammen, die bindend sind, während die Einnahmen fakultativ sind, und bedenke, daß die Tendenz der Darsteller eine steigende, die des Publikums eine abnehmende ist. Fürstenau in seiner Geschichte des Dresdener Theaters stellt fest, daß die Ausgaben für die Italienische Oper 1718 über 45000 Taler betrugen, wobei Lotti und seine Frau mit 10000 berechnet wurden — und dies, nachdem man kurz vorher die Erfahrung eines vollkommenen Opernbankrotts gemacht und das Theater in eine katholische Hofkapelle verwandelt hatte. Der berühmte Hasse und seine Frau, die große Sängerin Faustina Bordoni, werden berufen und erhalten 6500 Taler Jahresgehalt mit Reiseurlaub. Die erste Blütezeit Dresdens beginnt — nur aus persönlichem Interesse und Opfermut Augusts III. Er stirbt, der Etat wird gestrichen. In der Hamburger bürgerlichen Oper gab man Telemann einen Komponistengehalt von 300 Talern, zahlte aber 15000 Taler für die Dekoration eines Salomotempels: der Krach war unvermeidlich. Die Ausgaben für die Bühnenausstattung sind in der ersten Zeit die größten, sie gehen in den Hoffestspielen bis ans Irrrationale. Es folgt die Steigerung der Ausgaben für Sänger und Dirigenten. Nach einer alten Statistik von Ricci über das Theater in Bologna war der Verdienst Jomelli's an seiner „Eunone“ bei 27 Aufführungen 900 Lire, aber der des Sängers Appiani 3400. Die altitalienische Primadonna erhielt ungefähr 1600 Mk. für die Karnevalssaison. Seit den Zeiten der Paris-Londoner Glanzoper gingen diese Rechnungen rapide herauf. Rubini bekam in London 156000 Mk. die Saison, 1862 Titiens in Neapel für acht Aufführungen 16000 Mk. 1866 erhielten Mario und die Giulia Grisi für einen Abend zusammen 6000 Mk.; während der Yorkfeste in London bekam die Grisi für einen Abend schon 4000 Mk., Caruso erhält heut über 10000 Mk. Der Dirigent von Drury Lane hatte 1858 noch 160 Mk. monatlich, 1875 bezog Costa schon 1000 Mk., Richard Strauß bekam für jeden Abend der „Elektra“ in Covent Garden als Dirigent 4000 Mk. Fünf „Elektra“-aufführungen in London kosteten über 150000 Mk. Zuletzt rangieren in ihrer geschichtlichen Steigerung die Autorenausgaben. Man muß das alte venezianische Theater San Cassiano bewundern, daß es dem Cavalli gegen die Verpflichtung, nur diesem Institut jährlich eine Oper zu liefern, ungefähr 2500 Fr. zahlt. Aber die Briefe, Kontrakte, Dokumente dieser Zeit, die Kretzschmar im 14. Petersjahrbuche veröffentlichte, reden trotzdem von keinem großen Glück, keiner wirtschaftlichen Selbständigkeit. Cesti ist auf Cavalli eifersüchtig; er müsse mehr bekommen, da er ein Hofkomponist sei — was tut der Hof? Er beordert einfach die von ihm gewünschten Sänger, mit denen sich der arme Komponist auseinanderzusetzen hat. Metastasio bekam als Hofpoet 600 Louisdor, seinen Reichtum hatte er von den Martinez, die ihn aus-

hielten. In Paris wächst es zuerst. Rameau genoß außer einer höfischen Pension von 2000 Fr. noch eine zweite lebenslängliche von der Akademie, 1500 Fr. Gluck bekam von Wien jährlich 2000 Gulden, von Paris 3000 Fr. und für jede Pariser Oper 20000 Fr. Als der Großunternehmer Barbaja Rossini für 12000 Lire engagierte, ihm jährlich zwei Opern zu schreiben, wurde diese alte italienische Gepflogenheit des Opernauftrags, der *scrittura*, kapitalistische Spekulation. Die neue Zeit brach an. Meyerbeer setzte in Berlin die Tantième-Beteiligung durch. Verdi bekam vom ägyptischen Khedive für die „Aida“ 80000 Mk. Das alte deutsche Opernhonorar von 50 bis 100 Taler wurde lächerlich. Richard Strauß' Verlagseinnahme, die Tantièmen nicht gerechnet, aus der einaktigen „Salome“ ist 50000 Mk., aus der „Elektra“ schon 100000. Die erhöhten Verlagsforderungen wirken wieder auf das Budget der Theater zurück. Wenn je eine Kunst, ist die Oper in eine unlösbare Differenz des Idealen und Wirtschaftlichen geraten. Ihre Glieder sind in das System der modernen Industrie eingespannt, pressen sich gegenseitig hoch. Einst, 1700, wurde die Pariser Oper mit einer noch heute bestehenden Armenabgabe belastet, dafür gab man ihr die Einnahmen der Opernbälle. Die Gagenkosten eines mittleren Operntheaters betragen heutzutage etwa 3000 Mk., die durchschnittliche halbe Kasseneinnahme deckt dies erst, und es bleiben die übrigen Kosten. Eine Ausgabe, wie die 300000 Mk. für das Berliner Ballet „Sardanapal“, kann nur durch starke Zuschüsse bewältigt werden, die anderen, besseren Aufgaben wieder schädlich sind. Die Zeiten sind vorüber, da Gye und Mapelson 1869 in Coventgarden bei einem Ausgabenetat von 890000 Mk. 710000 Mk. verdienten. Festspielweise, durch Konzentration großer Abende in wenigen Wochen oder Monaten bei stärksten Billettpreisen ist allenfalls eine Bilanzierung möglich. Der Berliner Parkettpreis vor 130 Jahren ist 12 Groschen, heute 8—10 Mk. 20 Mk. ist der internationale Durchschnitt. Bayreuth erhielt sich zur Not mit diesem Preis und muß nun auch aufschlagen. Metropolitan verlangt die Deckung eines Defizits von seiten seiner Milliardenaktionäre — die Kosten sind wöchentlich 80000 Dollar, die Einnahmen 60000. Die Hoftheater und Stadttheater haben die Subvention ihrer Fürsten, Staaten, Gemeinden. Das private kleine Opernhaus muß an Material sparen, um sein Leben zu fristen. Die Pariser Große Oper, die 2000 Leute beschäftigt, hat für den Abend 17000 Fr. Kosten. Wien hat 2000000 Kr. Defizit, die Scala 300000 Lire. Wohlhabenheit, Glanz und Reichtum liegt über diesem Kunstunternehmen. Da es nun einmal wider Recht und Gewissen in dieser Welt existiert, will es sein Leben genießen, schöne Frauen verführen, blendende Gesellschaft sehen, und wirtschaftlich jedem hinwerfen, was er in der Spannung der ökonomischen Kräfte erreichen mag. Mit der Schönheit deckt es die Industrie, mit der Verschwendung die Logik, mit der unerhörten Großartigkeit seiner Dimensionen

die lügnerische Mathematik, die die Überlieferung einer galanten Epoche mit dem Rechnungssinn einer bürgerlichen Demokratie in Einklang zu bringen sucht.

Die Wirtschaftsgeschichte der Oper würde an ihrem besten, weil paradoxesten Beispiel alle ökonomischen Versuche aufweisen, die Menschen gemacht haben, um eine Institution voller persönlicher Interessen und nervöser Verfassungen (wie auch das Leben ist) mit der Sicherheit papierner Berechnungen auszugleichen (wie auch die Wissenschaft ist). Durch die Laune eines Geldgebers, mit dem Temperament eines Liebhabers entsteht und stirbt die Oper. Donna Elvira ist vergessen, Donna Anna singt die Rachearie, aber Zerline wird in das Schloß geführt. In Spanien mehr, in Deutschland weniger. Wo das Auge leuchtet, wo das Glas perlt, wo das Ständchen klingt, ist die Heimat. Leporello führt die Rechnung und wird doch nur zum Narren gemacht. Er hat auch nichts dagegen einzuwenden.

Läßt sich das berechnen? Gut, man liebt und spielt nicht täglich. Man spielt in der Karnevalszeit, auch etwas vorher zum Winterbeginn, auch etwas nachher nach Ostern. Sind Liebesorgien Ferien der Religion? Es kostet zu viel. Man beschränkt die Saison, in London, in New York. Aber es reicht nicht. Man wagt es doch wieder täglich, man wirft das Geld, man bedient die Fürsten; geht es nicht, so geht es nicht. Händel gründet in London die Royal Academy, Hofkreise unterstützen ihn, der König gibt 1000 Pfund, er engagiert in Dresden seine Sänger, wo der Kurprinz Hochzeit feiert und Opern befiehlt. Nach acht Jahren ist man fertig, es geht nicht. Die Leute laufen in die Gay'sche Bettleroper, wo kleine Verliebte bürgerliche Liedchen singen. Ein Direktor Heidegger kauft das Haus, die Reste, die Materialien und macht Händel nächstes Jahr zum Leiter einer neuen, privaten Oper: neue Italiener, neue Krache, neue Leiden. Der Kastrat Senesino wird entlassen, eine Konkurrenz tut sich auf mit diesem Kastraten Senesino, und mit Farinelli und Porpora und Hasse. Heidegger gibt ihnen sein Haymarket, Händel versucht Covent Garden auf eigene Rechnung zu halten. Er übernimmt sich, gibt es verloren. Gleichzeitig sind die Gegner auch fertig. Heidegger ist zur Stelle und sammelt aus beiden Ruinen eine neue Oper, die noch kurzlebiger ist. Alles liegt am Boden — aber eines steht durch diese ganze Zeit fest, Händels Werke, die er für seine treulosen geliebten Theater geschrieben. Auch sie sind heut zerbröckelt. Ein Wind weht über die Steppe.

Wie schützt man sich vor den Tücken Don Juans? Man reicht sich die Hände und gründet Genossenschaften. Der Fürst hat seine Tage, die Sänger haben ihre Stunden, nur der Genuß bleibt. Der Genuß wird sozialisiert, das Amusement in Aktien ausgegeben. Das genossenschaftliche Prinzip geht stark durch die Geschichte der Operngründungen. Das

Abonnement ist die Grundlage der Berechnung. Die Mailänder Oper im 18. Jahrhundert hat einen Stamm von 30 Edelleuten als Subskribenten, das übrige wird vermietet. 1727 in der Hamburger Oper zahlt der Subskribent 25 Taler. In Italien wandert die Truppe, in Deutschland ist sie mit dem Theater verfassungsmäßig verbunden. Dort hat die Truppe ihr Repertoire, hier das Theater. Dort haben die Abonnenten ihre sichere Abwechslung, hier ist ohne den Zulauf von Fremden ein dauerndes Interesse unmöglich. Opernrepertoires sind schwieriger zu erneuern als Schauspielrepertoires. Das massivere Repertoire gleicht sich im Süden eher mit der Freizügigkeit der Sänger aus. Dafür nimmt man im Norden das Stück ernster und macht es nicht so sehr von der Konstellation der Sänger abhängig. In diesem Sinn rechnet die südliche Oper mehr auf ein ständiges Publikum und wechselnde Sänger, die nordische auf ein wechselndes Publikum und ständige Sänger. Die südliche bildet das Abonnementswesen in den Logen aus, die nördliche das demokratische System im Amphitheater. Die Loge bestimmt den gesellschaftlichen Charakter. Sie gibt den Abonnenten Freiheit und Benehmen, Haltung und Ungeniertheit, sie kultiviert eine besondere Art von Verkehr unter der Einstellung auf den scheinbaren Zweck der Bühne und doch mit aller Öffentlichkeit der leicht abgetrennten Interessen. Man besucht sich, man verbindet die befreundeten Logen, man beobachtet sich vis-à-vis, man zieht sich zurück, geht und kommt nach Wunsch, — eine öffentliche Intimität, um die die Musik ihre gesellschaftlichen Zauber schlingt. Man darf schweigen und ist doch beieinander. Man darf sich treffen und hat sich doch nicht verabredet. Man simuliert eine Absicht und hat doch keinen anderen Tic als den der Geselligkeit. Man verdeckt seine eigenen Augen mit dem Opernglas, um die Fremden desto sicherer zu verfolgen. Die Paradoxie des Kunstwerks schlägt auf die Paradoxie der Gesellschaft zurück. Dieser Reiz aber wirkt auf den Abonnenten und kommt dem Kunstbudget zugute. Die Loge reicht schon von Italien über Wien nach London und Amerika. In Deutschland jedoch abonniert man das Parkett und die Balkonreihen. Die Loge ist hier verkümmert, sie ist rudimentär. Der Deutsche sitzt mit sachlicher Begeisterung in der Oper, haßt seinen Nachbar, verdammt das Zuspätkommen, entrüstet sich über unzeitgemäße Gespräche, sieht mit dem Opernglas auf die Bühne und belächelt den Frack. Er ist ein Arbeiter und Ernstnehmer. Darum hat er gesiegt. Aber die Rache der Unsachlichkeit wird süß sein.

Der Franzose Grétry hat das deutsche Normaltheater vorgeahnt. Er denkt sich in der Direktion drei Dichter und drei Musiker, die zusammenarbeiten und eine Jury für die Einsender bilden. Der Zuschauerraum ist ein Amphitheater, das tausend Personen faßt — braun gehalten, ainsi les femmes seraient jolies et la scène éclatante! Keine Logen. Das Orchester unsichtbar. Eine geschlossene Opern- und Tanzschule ist angegliedert mit

Klassen und Preisen. Alles ist abonniert. Das Honorar ist Tantième. In Bayreuth ist diese Oper erstanden — auf die Initiative eines einzelnen Geistes. Die drei Dichter und drei Musiker waren in ihm vereinigt. Eine Jury war nicht nötig, da er das Haus nur für sich baute. Das Honorar fiel nicht ab, da die Kosten unermesslich waren. Die Subskribenten fanden sich schwer, und der Khedive von Ägypten zahlte das Meiste. Aber das amphitheatralische Haus ist erstanden, gegen den Glauben der Masse, aus dem Willen des deutschen Demokraten. Niemals in der ganzen Kunstgeschichte ist eine ähnliche Tat geschehen. Es war in einem einzigen Wurf der Protest gegen das Jahrhunderte alte italienische Gesellschaftstheater. Und unglaublich: es hat sich mit den Jahren rentiert. Es hat Nachahmung gefunden. Es ist Mode geworden. Es ist Gesellschaft geworden. Selbst die jolies femmes fehlten nicht. Und es ist immer ausverkauft, ohne nur einen Abonnenten zu haben. So wirkt der Mut eines einzigen unwirtschaftlichen großen Menschen wirtschaftlicher auf die Organisation der Oper, als alle flüsternden, kichernden, kerzenhellen, spiegelnden, duftenden Logen es je getan haben.

Die unwillkürliche Neigung des Volkes geht dahin, sich selbst die Oper zu verdanken und zu pflegen, und doch wird es in großem Maßstab nie dazu kommen, sie der Sorge und Bestimmung des Fürsten und Mäzens ganz zu entziehen. Die Museen sind ruhige halbstaatliche Anstalten; selten nimmt der Fürst Gelegenheit, in ihren Gang einzugreifen, nachdem sie wie seine unbewohnten Schlösser und Parks demokratisiert worden sind, und das Mäzenatentum wirkt still und unter der Decke. Die Oper ist aktiver. Der Hof gibt sie nicht ganz aus der Hand, das private Mäzenatentum wieder scheut vor ihrer Beweglichkeit, das Volk nimmt sie in Pacht, aber besitzt sie nicht. Es ist ein Zustand, der in seinen Einflüssen nicht unklarer gedacht werden kann. Beim Fürsten Lobkowitz fand 1809 eine italienische Aufführung von Paërs „Camille“ statt, der Fürst selbst machte den Schloßvogt, sonst wirkten Dilettanten und Künstler mit und ein eigenes Orchester. In solcher Sphäre ist die Oper aufgewachsen. Sie hatte eine gute Kinderstube in den Adelshäusern der Italiener, die sie erfanden, in den Privattheatern der Fürsten und Mäzene, die sie pflegten. Aber ihre magnetischen Eigenschaften reizten das Volk, die Industrie, alle Vergnügungssüchtigen und Eiteln und Missionsbedürftigen und Spekulanten, und diese alle zusammen oder gegeneinander buhlen um sie wie um den Ring Alberichs, den ein Zauberwort zum Weltherrscher macht, ohne verhindern zu können, daß er dem Besitzer selbst entrissen wird. Der Kampf der deutschen Oper gegen den Fürsteneinfluß litt deutlich unter diesen verwickelten Interessen. Die deutsche Oper, in allen kleinen Residenzen eine Gründung des Fürsten, meist über die Zeit hin italienisch, wird dem zahlenden Publikum erst sehr spät erschlossen. Friedrich der Große sitzt hinter seinem Dirigenten

und verfolgt mit ihm die Partitur. Er liebt den schwachen Graun und übersieht den großen Gluck. Sein Nachkomme hält sich heute von den bedeutenderen Neuaufführungen fern, empfindet gegen seine Epoche, protegirt die hohle historische Phrase von Meyerbeer bis Leoncavallo und verschiebt den Ausgabeetat zuungunsten derer, die mit Recht auf Berlin warten. Hier liegt einer der letzten Fälle vor, da das Monarcheninteresse sich noch nicht von der aktiven Beteiligung an der Oper lossagen kann. Inzwischen haben sich die Zeiten so geändert, daß diese Sorge um sein Haus, einst ein schöner und fruchtbarer Vorzug adliger Mäzene, eine fossile Behinderung des gegenwärtigen Lebens, der strebenden Kunst wird — und eben leider doch nicht entbehrt werden kann. Hier sitzt die Oper in der Klemme, sie, die dem Volk geben will, was des Volkes ist und dem Kaiser, was des Kaisers ist, und dabei ihre liebenswürdige Seele aushaucht. Der Landtag bewilligt die Erhöhung der Dotation und hüllt sich in ehrfurchtsvolles Stillschweigen über diese Paradoxie.

Das funktionelle Verhältnis der Völker zur Oper ist ein verschiedenes. Die Italiener nehmen sie sofort als Volksbesitz in Anspruch, die Franzosen behandeln sie als eine politische Angelegenheit der Parteien, die Engländer als eine Industrie, und die Deutschen als ein Fürstengeschenk, das man mit der gebührenden Hochachtung hinnimmt, wenn nicht gerade einmal der Stolz eines Revolutionärs oder die Philistrosität eines biedereren Stadtpublikums zu einer anständigen Opposition begeistert. Lesen wir, was Heinse über die guten Gesellschaften der Operndeutschen seiner Zeit schreibt: „Die Produkte der Kunst müssen in Deutschland wie das Unkraut wachsen; da ist keine Pflege und Wartung, und sie gehen selten ins wirkliche Leben über. Das, was man bei uns heute Gesellschaft nennt, der Hof und der Adel und die Gelehrten selbst, welche alle gleich der Frühlingssonne sie erziehen und zur Reife bringen sollten, bekümmern sich wenig um sie, betrachten sie als unnütz, als schlechten Zeitvertreib und haben sie niemals zur Beschäftigung gemacht, um echten guten Geschmack an ihnen zu gewinnen.“ Dies war vor der Zeit der deutschen Nationaloper. Es geißelt das Italienertum aller damaligen deutschen Mäzene. Was hat sich geändert? Die gesamte gute deutsche Oper hat sich gegen das Interesse der meisten Fürsten durchgesetzt, und nur, wo der Einfluß des Hofes heut aus Bequemlichkeit sich nicht bemerkbar macht, gedeiht die Gegenwart. Ludwig II. war eine Ausnahme aus Schwärmerei, und Dresden ist ein Vorort aus Gleichgültigkeit des Königs. Diese Gleichgültigkeit des Mäzens ist der scheinbare Sieg, den das deutsche Opernvolk errungen hat. Es ist nicht einmal eine Verfassung, die aus Kraft und Charakter nicht eingehalten wird.

Das alte Venedig ist typisch für die alte Kongruenz von Publikum und Oper. Nach den ersten Versuchen in den Palästen der Adligen wird

schon 1637 das öffentliche Opernhaus S. Cassiano gegründet; einer der Unternehmer, Ferrari, Textdichter und Komponist, spielte im Orchester selbst die Theorbe mit. 1639 folgt die Oper S. Giovanni e Paolo (sie wird immer nach den naheliegenden Kirchen benannt), 1641 S. Mosé. Bis 1699 werden 18 Operntheater errichtet, 8 bestehen mitunter gleichzeitig. Die Textbücher werden gedruckt und verkauft. Die Leute sitzen mit Wachskerzen, sie zu beleuchten. Als Reste dieser ersten Andachten öffentlicher Opernbesucher haben die alten Texte (mit ihren Wachsflecken) einen besonderen Sammlerwert erhalten. Die venezianischen und die späteren Hamburger Texte sind bibliophil — nicht zufällig gerade Texte von Volkstheatern. Schatz in Rostock ist einer ihrer bedeutendsten Sammler. Die italienische Oper bleibt Volksliebhaberei bis in unsere Tage. Niemals sind hier politische Konflikte aufgetreten. Ob die Scala oder San Carlo Fürsten- oder Volksgründungen sind, überlegt man sich kaum. Und weil die italienische Oper solchen übereinstimmenden Beifall hatte, brauchte sie nicht zu kämpfen, erschlaffte und versank in ihrer traditionellen Größe. Kaum entschließen sich ihre Gelehrten heut noch, die alten Drucke und Manuskripte systematisch herauszugeben, wie es Franzosen und Deutsche längst tun.

Der Blick in die französische alte Oper ist diffiziler. Es sitzen zwei Parteien im Theater, die sich bis auf das Messer befehden. Die Oper stachelt die aktiven Interessen auf, nach links und nach rechts. Nach links für die leichtere, italienisierende Buffoart, nach rechts für die ernste und langweilige französische Nationaloper. Es gibt einen traditionellen *Coin du roi* und einen revolutionären *Coin de la reine*. Buffonisten und Antibuffonisten, Piccinnisten und Gluckisten sprechen, singen, brüllen und schreiben gegeneinander. Von der Polemik Raguene's für die Italiener und Lecerf de Vionville's für die Franzosen bis in die letzten Schriften der Enzyklopädisten, bis in die Reformationsbestrebungen Glucks, der gar nichts Persönliches gegen Piccinni hatte, geht durch das 18. Jahrhundert der offene Parteistreit des Geschmacks, eine Spaltung, die durchaus nicht bloß von Nationalitätenhaß genährt ist. Die Oper bleibt, statt nur fürstlich oder nur populär zu sein, ein Spielball zwischen Akademie und Persönlichkeit, zwischen Amusement und Gestaltungskraft. Sie erhält sich dadurch lebendig, sie vibriert mit den Nerven der Zeit. Die Italiener sind Melodiker, die Franzosen Sprachmenschen — sie sind dem Stofflichen gegenüber zugänglich. Die kleine bürgerliche Spieloper, in der sich Figaro langsam, zielbewußt heranbildet, zittert vor Erregung der kommenden Revolution. Die Revolution kommt, die Tuilerien werden gestürmt. Die Königin soll sich noch einmal dem Publikum zeigen, sie geht in die *Comédie italienne* zu Grétry's „*Événements imprévus*“. Ein Beifall begrüßt sie in der Loge. Sie weint, und der Dauphin auf ihren Knien sieht

gerührt zu ihr auf. Da singt die Dugazon ihr „J’aime mon maître tendrement, Ah, combien j’aime ma maîtresse“ — und blickt, die Hand aufs Herz, die Königin an. Das wird das Signal. Die Jakobiner stürmen, man springt auf die Bühne, die Sängerin zu lynchen, man jagt die Königin aus dem Theater. Die Revolution nimmt die Oper für ihre Zwecke in Anspruch. Aus literarischen Parteien werden politische. Man ist sich der suggestiven Kraft der Musik bewußt. Grétry’s Memoiren sind in ihren ersten beiden Teilen voll von sprühender Lebenslust, Menschenkenntnis, Weltläufigkeit der Musik — dann wendet er sich an die Citoyens, wird moralisch, langweilig, rücksichtsvoll und entsetzlich pädagogisch. Die Wendung in diesem Buch ist die Wendung in der Zeit. Die Opernsängerin Maillart muß in Notre-dame auf dem Altar in mythologischem Kostüm als Göttin der Vernunft die Scharen der Freien, Brüderlichen, Gleichen vor sich knien sehen — die paradoxeste Oper, die sie jemals darzustellen hatte. Méhul’s „Phrosine und Mélidor“ wird nur geduldet, wenn er einige Einlagen macht, in denen das Wort *liberté* genügend vorkommt. Sein „jeune Henri“ entflammt die Royalisten, erzürnt die Republikaner so heftig, daß der Lärm die Aufführung nicht über die erste Szene gelangen läßt. Aber alle diese Aufregungen sind heut vorüber. Der letzte Fall war die Auslösung der Belgischen 30er Revolution durch die „Stumme von Portici“. Beim Sardanapal, der ein großer Jäger und Beschützer der Künste ist, blieb hier alles ruhig.

Wir haben ein wenig in die Seele dieses gemischten Publikums hineingeleuchtet, das in Verlegenheit vor einer so hybriden Gattung der Kunst bald sich in der Musik unterhalten will, bald die Texte politisch beschnüffelt, bald den Geschmack seinem Fürsten bestreitet oder nicht bestreitet und schließlich doch nichts tut, als ein schlechtes Drama auf seine Äußerlichkeiten anzusehen, entschuldigt durch die Musik, die es nicht versteht. Der Glanz des gesellschaftlichen Lebens, dieser höchsten repräsentativen Gesellschaft, die sein Fürst kennt und die es ihm nachahmt, bestrahlt seine Anwesenheit und beschattet alle Zweifel. Das Berliner Opernhaus ist das bestbeleuchtete. In Pest kommt auf den Platz 4000 Mk. Baukosten. Das Wiener Opernhaus kostete 10 Millionen, das Pariser 30. Die Pariser Oper ist die Mitte der Welt. Man ist vergnügt und zufrieden. Ein Kaiser hat sie gebaut.

Diese Fürsten, diese Großen, diese Kleinen, Geber und Nehmer, selbst ein so widerspruchsvolles Publikum, dem die Repräsentation das mangelnde Verständnis entschuldigt und das keimende Verständnis die mangelnde Loyalität, die Liebe verschwenden und Verschwendung lieben, alle diese sitzen vor der Oper wiederum nicht ohne Herrschaft und Einfluß gegen Werke und Menschen da oben, die sie sich selbst holten und erzogen. Merklich und unmerklich modellieren sie, wirken auf die weiche

Masse, die sich im Chaos ihrer unverschmelzbaren Teile, in der Unsicherheit ihrer ökonomischen Bilanz dem geringsten Druck völlig hinzugeben scheint, und fordern ihren Titel an einer Verfassung, die niemals eine werden wird. Die Oper buhlt um ein Publikum, dessen Launen so unberechenbar sind — wie sie selbst.

Leopold I. komponiert fast zu jeder seiner Wiener Opern ein paar Nummern hinzu. Sein Sohn Karl VI. stellt sich an die Spitze des Orchesters und dirigiert Fuxens „Elisa“. Friedrich der Große begleitet die zu engagierenden Sänger häufig beim Probesingen. Er dichtet Texte für Graun und komponiert Metastasio's Verse. Auch ohne die alten Prologe und Epiloge, in denen irgend ein Stoff auf zwangvolle Art zu einer Huldigung des Ersten der Zuhörer gedreht und geschraubt wird, ist die Rücksicht auf den Fürsten maßgebend, — eine Rücksicht im Betrieb der Oper, wie jene eine Rücksicht in der Form der Oper war. Napoleon befiehlt plötzlich eine Probe der „Proserpina“ seines Lieblings Paisiello bei sich. Alle werden in Eile zusammengeholt. Er bleibt ruhig sitzen, hört zu — dann beginnt er die Deklamation zu tadeln. Paisiello ist höchst betroffen, da er gerade sich berufen glaubt, französische Texte mustergültig zu komponieren. Der Kaiser sagt zu Méhul, sie könnten da in Paris doch nie eine Buffooper machen — Méhul komponiert seinen „Irato“ als eine Art Parodie auf die Buße; Napoleon lobt das Stück, aber er ist tief beleidigt, da er es ihm nun auch widmet — es ist für immer aus. Eine 1807 komponierte miserable Oper „Triomphe de Trajan“ von Lesueur und Peraus wird eine so grobe Verherrlichung des Kaisertums, daß Napoleon dagegen selbst protestiert — der Polizeipräsident hatte sie aus Liebedienerei den Autoren empfohlen. Sie kostete 100000 Frs. und brachte 520000. Andere Monarchen waren nicht so maliziös. Boieldieu kam zum Zaren und verpflichtete sich, jährlich drei Opern zu machen, deren Texte der absolute Herrscher selbst zu bestimmen habe. Der Deutsche Kaiser bat Leoncavallo um den „Roland von Berlin“. Was will man mehr? Eine Oper ist ein schweres Risiko und sie hat schon halb gewonnen, wenn sie unter den Augen des Fürsten entsteht. Der Fürst bestimmt, daß sie hundertmal gegeben werden muß, und bezahlt das leere Haus. Das Publikum ist nicht so freigebig, aber es ist noch tyrannischer. Es gibt keine Opern in Auftrag, aber es will dauernd interessiert sein. Was am Hof durchfällt, war ein altes Opernspruchwort, reüssiert in Paris. Was in Berlin durchfällt, könnte man auch sagen, reüssiert bei seinem Hof. Das Publikum hat in der Oper nicht so viel eigene Meinung als im Schauspiel, aber es ist um so schwerer zu gewinnen. Seine Interessen und seine Mitarbeit sind die entgegengesetzten des Hofes. Der Fürst arbeitet vor der Oper, das Publikum nachher. Der Fürst arbeitet — viel zugespitzter als im Schauspiel — für seine Zwecke, als Regisseur, Komponist, Repräsentant, eben weil die Oper ein verantwortungs-

voller Posten im Budget seines Prestiges ist, die suggestivste Kunst der Machtentfaltung. Ist sie fertig, ist sein Interesse zu Ende, und das des Publikums beginnt, nicht minder verantwortlich von dieser Seite, — denn auch das Publikum hat sein Opernprestige und weiß es zu verwalten. Alle Meininger Schauspielinteressen, alle Hamburgischen Dramaturgieen sind nichts gegen die Vitalität dieser zweifelhaften Kunst, die sich immer zum Mittelpunkt des geistigen Salons einer Gemeinde zu machen versteht, immer um die Gunst der Menge buhlt, wenn sie auch Jahrzehnte warten muß, eine Buhlerin von langem Atem und blutsaugenden Küssen. „Die Aktschlüsse müssen laut und schnell sein,“ schreibt Mozart, „damit die Leute zum Klatschen nicht kalt werden.“ Oh, die Leute verschlingen die Oper und stoßen sie ab, verhöhnen sie und umarmen sie, wie man sie ihnen gibt. Die Italiener rühmen sich der Zahl der Wiederholungen, die sie von einer Oper sehen und registrieren die Nummern der Szenen gleichwie die ihrer Logen, indem sie die Sänger als wandelnde Gäste dieser Nummern einladen, bewillkommen, wieder fallen lassen, vergessen. Die deutsche Oper buhlt um den Arbeitssinn und Ernst ihrer Zuhörer, gibt ihnen Rätsel, deren Mystik sie bewundern, überschüttet sie mit Polyphonien, deren Gelehrsamkeit sie anstaunen, hält sie mit Weltanschauungen stundenlang gefesselt, ohne daß sie sich nach dem Vorhang sehnen dürfen. Hundert Jahre, bevor Wagner die 2 $\frac{1}{2}$ Stunden reinsten Rheingoldes wagen durfte, ist es in England vorgekommen, daß man (und dieser Mann war der jüngste Sohn von Bach mit seinem Kompagnon Guglielmi) zum Gluckschen „Orpheus“ Zusätze von Gassenhauern machen mußte, um die Leute zu fangen. In Paris richtet man gleichzeitig die „Zauberflöte“ als „Mystères d'Isis“ zu (man sagt *Misères d'ici*) mit eingelegten Arien aus „Don Juan“ und „Titus“ und einem gewaltigen Papagenoballet. Gleichzeitig in Wien schließt man den „Don Juan“ mit einer Pantomime, die die Eingeweide der Hölle enthüllt. Was hat das Publikum an diesem „Don Juan“ allein gearbeitet. Die Buffofassung Mozarts genügte ihm nicht, es verweigerte den freundlichen Schluß, es geheimniste mit E. T. A. Hoffmann die schwierigsten Lebensprobleme hinein, es wurde romantisch und machte einen romantischen „Don Juan“, es ließ die Oper mit seinem dämonischen Tod zu Ende gehen, es erfand je nach seiner Stimmung, der komischen, tragischen, romantischen, klassischen, realistischen, stilisierten und sogar pietätvollen, einen neuen „Don Juan“ und freute sich, wie stark der alte war, alles das auszuhalten.

Schließlich arbeiten sie alle zusammen mit, die Oper — nicht wie ein Drama durch Striche lebensfähig zu halten, in der Aufführung der Zeit zu assimilieren —, sondern wie einen Schmuck, der nicht verloren gehen soll, neu zu fassen, gegen den Einspruch des Materials, gegen Gerechtigkeit und Wahrheit, zu zerstückeln, zu verlängern, zu montieren,

zu schleifen und dann wegzuwerfen. Auch heute noch, da man wegen äußerer Wirkungen den „Oberon“ in Wiesbaden, den „Orpheus“ in Berlin umfassen läßt, zum Méhulschen „Josef“ hochdramatische Rezitative komponiert, die Aulische „Iphigenie“ mit dem Wagnerschen Schluß beibehält, Meyerbeer und Verdi mit Zwischenspielen versieht, — man kann nicht sagen, daß in unserer sachlichen Zeit das Gebilde der wiederholten Oper fester und unzerstörbarer geworden wäre. Es ist Aufführungssache, gut, aber es ist noch mehr Zuhörersache, Sache des Genießenden und Liebenden, sich ein Werk, dessen Kostbarkeiten er schätzt, zu erhalten und zu sichern. Für ihn geschieht das alles, oft erbärmlich, oft aber auch eigensinnig groß und tyrannisch, oft buhlerisch, oft aber auch gestaltend und in einer sonderbaren zeitlosen Art mitschaffend; für ihn erfüllt sich das Paradoxon, daß man ein Objekt, um es zu erhalten, ändert, und weil man es liebt, auflöst.

Seit Jahrhunderten sitzt der Zuhörer vor der Oper in dem spannenden Gefühl, ob sie seiner Revision standhalten, ob er sie wird umschalten oder neu verpacken müssen. Die junge deutsche Oper mit ihrer straffen Einheitlichkeit wird ihm einst darin Schwierigkeiten machen. Wird ihre Zeit gekommen sein, wird sie wie ein Koloß in den Abgrund sinken. Die alte Nummernoper durfte sich spielender verlieren. Sie hatte ein Generationsgefühl im Glanz ihrer Gesellschaft. Da schreibt Campra 1710 seine „Fêtes vénitiennes“ — tänzerische Intermezzi, die zu pièces à tiroir werden, beliebig umzustellen und zu verändern. Es ist ein wahres Repertoire der Zeitvergnügungen: weissagende Zigeuner, dann der Amor als Seiltänzer, dann die Oper der Oper (eine Liebesszene mit Gesangsunterricht und Aufführung), dann die Oper des Tanzes (als Wettbewerb der kolorierten Künste eines Musik- und eines Tanzlehrers), zuletzt Serenaden mit reizenden italienischen Liedern — die Gesellschaft wirft diese „Entrées“ wie Bälle und jongliert mit den Szenen, die alle Vorzüge unzusammenhängender Amusements haben, wie sie es am liebsten mit jeder Oper tun möchte. Lulli's „Theseus“ wird das erste Mal am 16. Februar 1677 aufgeführt: die berühmten Tänzer Magny, Noblet, Beauchamps, Allard, Pécour wirken mit. Die siebente Wiederholung findet am 29. November 1729 statt mit der Pélissier als Aegle, dem Thévenard als Egée, den nunmehr weiblichen Tänzerinnen Camargo, Sallé. Weitere Wiederholungen bringen schon Tanzeinlagen der Camargo, der Herren Blondy und Dumoulin. 1767 arbeitet Mondouville die ganze Musik um. Das Publikum jedoch ist noch nicht so weit: es verlangt stürmisch seinen Lulli wieder. Mondouville wird viermal gespielt, Lulli wieder zwanzigmal hintereinander. Aber das Unvermeidliche tritt trotzdem ein: am 28. Februar 1782 erscheint Text und Musik so renoviert, daß nur eine einzige ursprüngliche Lulli-Arie übrig bleibt! Dann ist dieser „Theseus“ für immer erledigt. Genau ebenso geht es mit Marais' „Alcyone“,

die allmählich außer dem berühmten „Sturm“, einer der ersten großen Opernprogramm musiken, durch andere Nummern ersetzt wird. Ist so etwas in der Literatur je vorgekommen? Hat je ein Publikum sich einen Racine oder Shakespeare gefallen lassen, dessen Szenen von anderen durch andere ersetzt worden sind? Und mit welcher Ausdauer hängt es an der Literatur einer Epoche, aus deren gleichzeitigen Opernwerken sich kaum noch der Name des Autors erhalten hat? Die Dichtung berührt das große bleibende Leben, die Musik hat ihren wechselnden Stil und ihre Zeitornamentik. Die Dichtung ist leichteren Körpers und fliegt durch die Geisteswelt, die Musik ist kostbarer und will sich bezahlt machen. Die Oper, die einmal zur Repräsentation einer Epoche wurde, will nicht ungesühnt von der Bildfläche verschwinden. Der junge Autor im Paris des 18. Jahrhunderts wartet mit dem Druck seines Werkes häufig, bis das Publikum sein Urteil gesprochen, oder veröffentlicht im *Mercure* Reueartikel über Fehler, die er gemacht, um zu retten, was zu retten ist. Und die alte Oper schminkt sich immer wieder mit Salben und Pflastern, um ihre Ehre, ihren Erfolg nicht zu verlieren. Was nützt es ihr? Sacchini's „Oedipe de Colone“, seine erfolgreichste Oper, die er übrigens nicht mehr erlebte, zu deren Generalprobe (wie nur noch bei Glucks „aulischer Iphigenie“) ein öffentliches Publikum für 3 Fr. zugelassen worden ist, wurde in Paris 583 mal aufgeführt und ist versunken. Rousseau's „Devin de Village“, dessen Erfolg ein Kapitel der Confessions füllt, ist während 66 Jahren 400 mal dort gegeben worden und ist versunken. Ein grausames Geschick wirft die teuerste und repräsentativste Kunst einer schwankenden Menge vor die Füße, die ihre Bitten mit ebenso viel Liebe als Haß beantwortet. Und alle Mühe, die auf diesen Worten, dem Gesang, dem Orchester, der Szene ruht, wird dem Erfolg ausgeliefert, der paradoxesten aller menschlichen Einrichtungen, die aus Mißverständnis Tugenden belohnt, die sie nicht erkennt, Hoffnungen erweckt, die sie nicht befriedigt, Enttäuschungen bereitet, die sich zu spät zum Sieg wenden. Der Erfolg ist die letzte der Komödien dieses Theaters des Theaters.

Der Erfolg — das Budget des Lebens, das auch nicht aufgeht, nie aufgeht, wie die Oper, deren Rechnung eine irrationale ist. Da lärmt das südliche Publikum im Parterre wie Instrumente, die gestimmt werden, gestimmt zur Entscheidung über Lebensschicksale, dort eine Angelegenheit voll Aufregung und Parteinahme, heute im Norden eine stumme Wahlhandlung. Sie schwatzen, essen, bestürmen die Verkäufer, lesen sich die Zettel vor, galante Mädchen sprechen ihre Nachbarn an, Engländer, so unaufmerksam wie sie Burney auf seinen Pariser Reisen schildert, staunen über eine Publikumszene im Feydeau: Boieldieu's „Ma tante Aurore“ wird gegeben, ein inszenierter Skandal erhebt sich, man spielt kaum zu Ende, der dritte Akt wird gestrichen, es wandelt sich in einen Riesenerfolg.

Boieldieu? Er wird in der Gesellschaft nicht mehr aufgenommen, weil er die Tänzerin Clotilde geheiratet hat. Alle inszenierten Skandale bis zum Jockeyklub des „Tannhäuser“ wandeln sich in solche Erfolge. August, der Chef der Claque, der sich erlaubte, Meyerbeer auf den Proben Ratschläge für Änderungen zu geben, hätte sich kein besseres Mittel zur Organisation des Beifalls erdenken können. Die Organisation des Beifalls ist die Rhythmik der südlichen Temperamentsausbrüche. Sie ist ebenso verächtlich als interessant. Wer die Geschichte der Beifallsbezeugungen schriebe, hätte die Claque auf ihre rhythmischen Fähigkeiten zu kritisieren, wie sie die Höhepunkte zu fassen versteht, und die angesammelte Begeisterung des Publikums zu regulieren, ohne den Sänger zu stören. Sie gräbt, würde der Philosoph der Claque sagen, dem Applaus seine sicheren Bahnen, die auch schwankende und in der Richtung unentschiedene Nebenflüsse mit sich ziehen, und durch diese Kanäle für den Erfolg und die Suggestion fruchtbar werden, also latente Massengefühle auslösen und produktiv machen — und doch niemals etwas Ernstliches erreichen, wenn die Gefühle nicht ehrlich sind. Dieses Fluidum des Erfolges schwebt um die Oper mit mythologischen Flügeln — es hat seine abergläubischen Götzen, Fetische und alle Teufel der jettatori gefunden, es koboldet in den Hörnern, es patzt in den Ensembles, in tausend Kleinigkeiten flunkert es ab und leuchtet es auf, bei der nervösen Oper legendarischer und romantischer als je sonst im Theater. Der Unternehmer kennt seine geheimnisvolle Kraft, wie sie aus zwei Handflächen, die sich berühren, schicksalswendend hervorgeht. „Der Claqueur ist übrigens nur eine etwas übertrieben bewundernde Natur“, sagt Gautier. Aber Monsieur August, den Berlioz besungen hat, wie er in kühler Würde seine Schlachtpläne entwirft, auffällig durch einen grünen oder rötlichen Rock, ein wahrer Dirigent der von ihm psychologisch haarfein beobachteten Publikumsstimmung, Monsieur August, der Patriarch aller Claqueure, wird vom Direktor Véron vor jeder Oper befragt und um Rat gebeten; das Werk wird außer seinem Inhalt noch auf eine zweite Oper in der Oper vorher durchgenommen, auf das Crescendo und die Ritardandi des Beifalls, auf die Rhythmik des Erfolges, die man zu lenken hat: man verabredet eine chromatische Tonleiter, deren höchste Töne, erzählt Véron in seinen Memoiren, eine Aufforderung zum Beifall bedeuten, die tiefen aber kühles Verhalten — je nach dem Kredit, den man den Sängern zu bewilligen gedenkt. Dr. Véron ist der skrupellose Impresario der Pariser Großen Oper, deren Pacht er mit einem Vermögen übernahm, das er an Hustenbonbons verdient hatte. Die Julirevolution hat ihn heraufgebracht, und er verbürgerlicht sein Theater: die Geldaristokratie erobert die Logen der Geburtsaristokratie. „Die Oper soll das Versailles der Menge werden.“ Von Musik aber verstand er nichts. Der Typus des geschäftsmäßigen Opernunternehmers in großem Stil ist hier das erstemal ganz getroffen: man lese seine Karikatur

in Heines Pariser Briefen. Barbaja, der in den Spielhöhlen Neapels als Kellner sich das Geld verdient hatte, mit dem er in San Carlo und am Kärntnertor seine Truppen in Bewegung hielt, war nur ein kleiner Vorläufer gewesen gegen diesen „Gott des Materialismus“ mit dem roten Gesicht, in der ungeheuren weißen Krawatte, deren Vatermörder bis über die Ohren reichten.

Die Schicksale der auf der Drehscheibe der Bühne thronenden, triumphierenden, gleitenden, fallenden Künstler sind ein Kampf der angeborenen Instinkte mit den Bewegungsgesetzen, der Zentrifugalkraft dieser wirbelnden Institution, deren Erfolge auf der einen Seite Mißgeschicke auf der anderen bedeuten, deren Lachen nicht ohne Weinen, deren Pracht nicht ohne Rücksichtslosigkeit abgeht. Hier ist das freie Leben des Künstlers, dort ist eine spielerisch-ernste Kette von Notwendigkeiten und Zufällen — nun fangt oder laßt euch fangen. Der große Akt der Lebensparadoxie wird auf seine Formel gebracht.

Aus den ersten Zeiten der Oper leuchten uns Renaissance-medallions entgegen. Der beneidete Ruhmeskranz wird auf die schönen Haare der Sängerin gesetzt. Über die Leonora Baroni erscheint ein Band in allen Sprachen: *Applausi poetici alle glorie della signora*. Sie singt schamhaft und wohlانständig, sie spielt selbst die Theorbe, die Mutter die Lyra, die Schwester die Harfe, alle drei singen dazu (welches feine alte Bild!), daß Maugan in seiner Lobschrift auf italienische Musik im Jahre 1639 von ihnen sagt: so schön, daß ich meine condition mortelle vergaß.

Beweglicher wird das Bild der Sängerin in den nächsten Generationen. Von der Maupin erzählt Laborde in seinen *Essais*: sie ist 1673 geboren, Tochter des *Sieur d'Aubigny*, des Sekretärs des Grafen Armagnac. Herr Maupin aus *St. Germain en Laye* heiratet sie sehr jung und läßt sie unvorsichtigerweise während einer Reise zu Haus. Sie verliebt sich in ihren Fechtlehrer. Sie fliehen und treten aus Not in Marseille in die Oper ein — beide stimmbegabt, besonders sie. Sie hat für ihr eigenes Geschlecht viel übrig, ohne das andere zu verachten. Sie verführt eine junge Marseillerin — Skandal — diese wird in ein Kloster gesteckt. Die Maupin läßt sich sofort dort als Novize aufnehmen. Nach einiger Zeit stirbt eine der Nonnen, wird begraben, die Maupin gräbt sie aus, legt sie ins Bett der Freundin, entzündet ein Feuer und entführt im Trubel die Geliebte. Sie wird verfolgt, gefaßt, zum Feuertod verurteilt. Die Freundin wird nach Haus geschickt, das Urteil nicht vollstreckt. Die Maupin kommt nach Paris, nimmt ihren Namen, den sie verborgen gehalten hatte, wieder an, debütiert als Pallas im „*Cadmus*“ 1695 mit größtem Erfolg, wird als Stern der Oper Nachfolgerin der Rochois, dieser kleinen und gewöhnlichen Person, die wenigstens eine gute Schauspielerin auf der Bühne gewesen war. Sie ist es auch im Leben. Sie bekommt Streit mit

dem Kollegen Dumenil, verkleidet sich als Mann, stellt ihn mit dem Degen — er will sich nicht schlagen, sie verhaut ihn und nimmt ihm Uhr und Tabatière. Den nächsten Morgen renommiert Dumenil, er habe sich gegen drei Räuber verteidigen müssen. Sie blamiert ihn vor den Kollegen, indem sie die Zeugen ihres Renkontres zeigt. Bei einem Ball des Bruders von Louis XIV. verkleidet sie sich wieder als Mann, diesmal, um eine Dame zu verführen. Drei Herren verteidigen diese, zitiern und stellen sie — sie hätte sagen können, wer sie ist, sie tut es nicht, tötet die drei, geht kalten Sinns in den Saal zurück und erhält vom Prinzen Pardon. Sie liebt die Fanchon Moreau und macht einen Selbstmordversuch, da sie sie nicht erhört. Schließlich geht sie nach Brüssel, wird Maitresse des Kurfürsten von Bayern. Der verläßt sie für die Gräfin Arcos und schickt ihr durch deren Mann 40 000 Livres. Sie wirft dem Grafen Arcos die Börse an den Kopf und kehrt wieder an die Pariser Oper zurück. Sie stirbt 1705, 32 Jahre alt.

Hier ist der Schwung eines Lebenswurfs vor zweihundert Jahren. Das Teufelsrad ist schön und dreht und wirft sie, wie sie es aushalten und wie sie fallen. Es ist großer Atem darin, derselbe Atem, mit dem in dieser Zeit der Kastrat Ferri die chromatische Tonleiter durch zwei Oktaven nahm, ohne Luft zu holen, mit einem Triller auf jedem Ton. Der Kastrat Cafarelli, der Ludwig XV. Vorschriften machen durfte für die Geschenke, die er ihm zu geben habe, kauft sich von seinen Ersparnissen ein Herzogtum und schreibt über sein Tor: Amphion Thebas, ego domum. Farinelli, der für 50 000 Fr. jährlich angestellt ist, Philipp V. von Spanien zur Erheiterung seines Gemüts jeden Abend dieselben vier Arien vorzusingen, scheint in seiner Kunst eine Wendung von der Virtuosität zur Einfachheit und Ehrlichkeit durchgemacht zu haben: Burney erzählt, daß ihn der Kastrat Senesius, sein Rivale, aus Bewunderung auf einer englischen Bühne — er fiel einfach aus der Rolle — umarmt habe. Die Cuzzoni und die Bordoni brachten es nicht so weit. Ihr Leben ist im Gegensatz zur Tesi (die nicht schön war und friedlich als Lehrerin in Wien auslebte) bewegt und mannigfaltig. Quanz, dessen Memoiren voll sind von den Schicksalen der Opernprimadonnen und erfolgshungrigen Komponisten, nennt die Cuzzoni einen Drachen an Charakter. Sie hat ihren Mann ermordet. Sie hat sich geweigert, unter Händel in London zu singen: Händel reißt sie in der Probe ans Fenster und droht sie herunterzustürzen, wenn sie nicht nachgibt: „Oh, Madame, ich weiß wohl, daß Sie eine wahre Teufelin sind, aber ich werde Ihnen zeigen, daß ich Beelzebub bin, der Herrscher der Teufel.“ Die Cuzzoni hat einen angenehmen hellen Sopran, rein, von c' bis c'', mehr rührend als virtuos, eine schlechte Schauspielerin. Wie scharf sind Leben und Kunst gegeneinander! Es bilden sich im Publikum Parteien der Francesca Cuzzoni und der Faustina

Bordoni, wie sich einst 1626 in Rom um zwei Sängerinnen die Parteien der Costisten und der Cecchisten gebildet hatten, so scharf, daß ihnen das gemeinsame Auftreten verboten wurde. Diesen wird es nicht verboten. Sie geraten so aneinander, daß sie sich bei einer Vorstellung des „Astyanax“ von Bononcini in London auf offener Bühne unter dem Gejohle und Gezische des Publikums verprügeln. Die Cuzzoni endigt arm als Knopf-arbeiterin, die Bordoni in glänzenden Verhältnissen bei ihrem Gatten Hasse. Noch einmal entfaltet sich in der Sophie Arnould, deren Biographie Goncourt schrieb, der bunte Stil des Primadonnenlebens mit aller Macht der Instinkte — wir finden sie in der Gesellschaft Glucks. Dann wird diese Region bürgerlicher, freilich noch lange nicht bürgerlich genug für die Maße des industriellen Instituts, das im Budget seiner Kräfte mit den ungebrochenen Trieben der Opernzuchtlosigkeit nicht rechnen will.

Eifersucht, Ruhmbegier, Übermut und wieder höchstes ideales Gewissen wirbeln die Künstler und Autoren durch die Opern der Welt — eine Kette Trunkener von Glück und Unglück. Wer erkennt sie immer? Hinter dem Pseudonym Piva verbarg sich der große Steffani, dessen diplomatischem Geschick das Haus Hannover mindestens so viel Ehre verdankte, als seinen Opern Vergnügen. Er war ein Weltmann mit doppeltem Gewissen. Ehe er Händel nach Hannover berief, hatte ihn Mattheson in Hamburg protegiert, aus Eitelkeit. Mattheson singt in seiner eigenen Oper „Cleopatra“ den Antonius unter Händels Direktion. Antonius stirbt eine halbe Stunde vor Schluß. Mattheson stürzt ans Dirigentenpult, Händel zu verdrängen. Sie ohrfeigen sich und ziehen den Degen. Matthesons Klinge zerbricht Gott sei Dank an einem metallnen Knopf Händels. Welche Aufregung! Der größte Hamburger Komponist Keiser fährt wie ein Kaiser durch die Stadt mit Bedienten in Auroralivree, während seine Schulden ins Maßlose wachsen. Bononcini, dessen Opern in Berlin die Königin Sophie Charlotte selbst am Klavier begleitet, tritt in London in die großartige, durch ihre Protektoren geradezu politisch gefärbte Rivalität zu Händel und geht als Plagiator gebrandmarkt zugrunde, von einem Alchimisten aufs Letzte beraubt. Mattheson aber schreibt sein Lexikon: die „Ehrenpforte“ und gibt vielen großen vergessenen Namen ihre Artikel, auch dem Meister „Stradella“. Stradella wurde das opernhafte Leben aller Opernautoren angedichtet: die Entführung der venezianischen Maitresse, die Dingung der Mörder, deren Rührung vor seinem Gesang, und wieder neue Mörder und endlich in Genua beider Tod — noch immer herrscht legendarische Unklarheit über diese Geschichte, die Flotow zur Oper machte. Oper über Oper! Die Autorenschicksale machen eine Wandlung durch von der allgemeinen Bohème aller Komödianten zum tragischen Konflikt mit dem Theater. Die alten Italiener werden mit der Oper herumgeworfen, die neuen werfen sich gegen die Oper herum. Jomelli, in Neapel

ein Gott, wird in Stuttgart deutsch vertieft und kehrt unverstanden, trostlos in seine Heimat zurück. Monsigny wie Rossini erleben ihre großen Schweigezeiten. Weber findet noch im Tode keine Heimat. Lortzing hungert unter Erfolgen. Wagner verzweifelt gegen eine Welt von Unverständnis. Es ist wunderbar zu sehen, wie sich diese Geschicke ihre Melodie suchen, und wie sie sie finden — eine Melodie, so irrational wie möglich, wenn man sie mathematisch ausrechnet, und doch zuletzt so ganz Seele und Einheit, auf den wandelnden Harmonieen der Erfahrungen, ganz organische Tonalität, mit allen Bitterkeiten der Fermaten und Ritar-dandi, und mit allen Süßigkeiten selbst der spielenden Koloratur.

E. T. A. HOFFMANNS LETZTE KOMPOSITION

ZUR 90. WIEDERKEHR SEINES TODESTAGES, 25. JUNI 1912,
MITGETEILT VON HANS VON MÜLLER-BERLIN

Der Freiheitskämpfer und Freiheitsdichter Friedrich Förster (1791—1868), der mit seinem (einen Tag älteren) Freunde Theodor Körner im Lützowschen Freikorps gefochten und später in Paris erfolgreich geholfen hatte, die von Napoleon dorthin entführten Literatur- und Kunstschatze auszusondern und zurückzugewinnen, war nach dem Friedensschluß Lehrer der Kriegsgeschichte an der Ingenieur- und Artillerieschule geworden; bald erhielt er jedoch den Abschied, da er sich als begeisterten Anhänger Jahns bekannte und sich auch durch eigene, in dessen Geiste verfaßte Aufsätze mißliebig gemacht hatte. Vorher, 1816/17, hatte er es verstanden, anerkannte Dichter wie Tieck, Brentano und Arnim zur Mitarbeit an dem schönen Sammelwerk „Die Sängerehre“ zu vereinigen; auch E. T. A. Hoffmann hatte er — allerdings vergeblich — um einen Beitrag ersucht.

Bald sollte er ihm jedoch näher treten. Ludwig Berger (1777—1839), der 1814 nach neunjähriger Abwesenheit im Auslande wieder in seine Heimatstadt Berlin zurückgekehrt war, und den Hoffmann schon im Januar 1815 öffentlich als ausgezeichneten Klavierspieler gefeiert hatte, gründete nach Vorbesprechungen im Februar 1819 am 26. April desselben Jahres mit drei jungen Freunden die „Jüngere Liedertafel zu Berlin“, der Hoffmann und Förster sogleich beitraten. Auf den regelmäßigen Zusammenkünften dieses Vereins trafen sie ohne Zweifel häufig zusammen, und Hoffmann ließ sich bereit finden, zwei Lieder des jüngeren Genossen zu komponieren. Das eine, „Walpurgisnacht“, (in dem Textbuch des Vereins von 1835 No. 59) ist gedacht als kleine Szene, aufzuführen von den Herren und Damen des Vereins; es schließt mit den von beiden Chören gesungenen Worten:

Wir halten ihn auch,
Walpurgisgebrauch,
Und wissen uns zu finden.
's ist weit von Berlin
Zum Blocksberg hin:
So bleiben wir unter den Linden.

Haben wir hier eine bis zur Unkenntlichkeit verbürgerlichte Romantik, so zeigt das andere Lied, für Männerchor (No. 47), eine milde Satire, die sich weislich orientalisch maskiert, um nicht Anstoß zu erregen:

Türkische Musik
Ein Kaiser einst in der Türkei
— Er hieß von Gottes Gnaden! —
Hatte sein treues Volk herbei
Zu einem Fest geladen.

Er saß zu Thron, im vollen Glanz,
Umlagert von Trabanten;
Da rief das Volk: „Zu unserm Tanz,
Herr, schick' uns Musikanten!“

Der Zimbelschläger war zu Hand,
Er ließ sein Spiel erklingen:
Wo er gefüllte Beutel fand,
Die mußten klingend springen;
Das Silber und das feine Gold,
Das er herausgeschlagen,
Er lachend in den Säckel rollt,
Dem Kaiser heimzutragen.

Der Fiedeler war auch nicht faul
Mit seinem Fiedelbogen:
Wer hinterher ein schiefes Maul
Beim Zimbelspiel gezogen,
Den spannt er in die Fiedel ein,
Sich angenehm zu zeigen;
Und mochten alle „Zeter“ schrein —
Er ließ nicht nach mit Geigen.

So wurden sie gezwickt, gezwackt,
Gezimbelt und gestrichen;
Und war nur irgend aus dem Takt
Ein armer Schelm gewichen,
Da sprang der Trommler schnell hervor,
Das Trommelspiel zu rühren,
Zog ihm das Fell dicht übers Ohr,
Das rechte Maß zu spüren.

Der Kaiser, dem der Tanz gefiel,
Rief sich die Musikanten,
Die sich sofort nach ihrem Spiel,
Ladi ministri nannten.
Dem Fiedler gab er die Justiz,
Dem Zimble die Finanzen,
Dem Trommler aber die Miliz —
Und ließ dann weiter tanzen.

Wie es dem Dichter nicht eben gelungen ist, die musikalischen Untaten der drei künftigen Minister anschaulich zu machen, so ist auch das Wortspiel am Schluß nur durch zwei Verrenkungen zu stande gekommen: der lateinische Ausdruck lautet bekanntlich *ladi magister* und bedeutet überdies nicht Spielmeister, sondern Schulmeister, speziell Elementarlehrer. Indes ist der flotte Ton des Gedichts einladend zur Komposition, und das Lied blieb ja wohlbehütet vor dem rauen Luftzuge der Kritik im Kreise der Liedertafel.

Die Musikhandschriften der „Jüngeren Liedertafel“ haben anscheinend

1861 dem Freiherrn Carl von Ledebur noch vorgelegen, der in seinem klassischen „Tonkünstler-Lexicon Berlins“ Hoffmanns Kompositionen danach zitiert. (Der eine der vier Gründer der „Jüngeren Liedertafel“, Gustav Reichardt, der Komponist des Liedes „Was ist des Deutschen Vaterland?“, starb erst 1884, wohl als der letzte von Hoffmanns näheren Bekannten.) 1893/94 hat Georg Ellinger die Originalhandschriften nicht mehr ermitteln können. Zum Glück hat sich jedoch — worauf 1901 Robert Eitner in seinem nie genug zu rühmenden „Biographisch-Bibliographischen Quellen-Lexikon“ hingewiesen hat — eine Abschrift wenigstens der „Türkischen Musik“ erhalten: sie liegt, zusammengeheftet mit einer Abschrift von Goethe-Zelters Lied „Sankt Paulus war ein Medicus“, in der Gottholdschen Sammlung, die sich jetzt auf der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg befindet, und ist so in die Geburtsstadt des Dichters zurückgekommen. Wir legen sie den Lesern der „Musik“ vor¹⁾ nach einer Kopie, die der Leiter der Musiksammlung der Berliner Königlichen Bibliothek, Herr Direktor Prof. Dr. Albert Kopfermann, zu kollationieren die Güte gehabt hat. —

Eine spezieller auf die Gegenwart, und zwar auf die preußische Gegenwart mit ihrer Verfolgung der Burschschafter abzielende Satire gab Hoffmann selbst im September 1821 als dritten Abschnitt der „Lebens-Ansichten des Katers Murr“; eine zweite legte er dann im Dezember desselben Jahres nachträglich in das seiner Anlage nach ganz und gar unpolitische Märchen „Meister Floh“ ein. Da er selbst in unbegreiflicher Sorglosigkeit um Neujahr 1822 in mehreren größeren Gesellschaften die Tendenz dieser Einlage ausplauderte, so hätte er wie Förster sein Amt verloren, wenn er nicht vor Entscheidung der Angelegenheit am 25. Juni 1822 gestorben wäre. Am 28. Juni wurde er in aller Stille vorm Halleschen Tore beerdigt, während einer seiner politischen Gegner, der bekannte Pückler, beim Champagner seine Ernennung zum Fürsten feierte; die Todesanzeigen erschienen erst danach, am 29. Juni in der Spenerschen und gar erst am 4. Juli in der Vossischen Zeitung.

Einen Tag nach der Beerdigung hielt aber die „Jüngere Liedertafel“ eine Totenfeier für ihr berühmtes Mitglied ab, und dabei wurde — jedenfalls nach Hanitschens feierlicher Melodie für Arndts Lied „Sind wir vereint zur guten Stunde“ — ein Lied von Friedrich Förster gesungen, das die beiden von Hoffmann vertonten weit überragt und in der Tat seines Gegenstandes nicht unwert ist. Als Unterton klingt wohl eine gewisse polemische Tendenz mit in diesem lauten und fröhlichen Bekenntnis zu dem geächteten Manne, der gestern in aller Stille eingescharrt war: ein Protest einerseits gegen Hoffmanns und Försters gemeinsame Feinde in der Staatsleitung, ein Protest andererseits gegen Hoffmanns quietistische

¹⁾ Siehe die Beilagen dieses Heftes. Red.

und pietistische alten Freunde Hitzig und Fouqué. Aber im wesentlichen ist das Gedicht positiven Charakters: es ist eine hinreißende Huldigung vor dem schöpferischen Künstlergeist, der allein den Tod verachten darf, weil ihm allein der Tod nichts anhaben kann. Wenn auch die Schlußpointe nicht neu ist, so wirkt sie doch nicht im geringsten als ein aufgeflacktes Zitat, sondern wächst organisch heraus aus dem stolzen Gedanken: der Künstler lebt, denn seine Werke leben!

Wir glauben, in diesem Zusammenhange und namentlich jetzt, zur Wiederkehr von Hoffmanns Todestag, das schon anderweit mitgeteilte Lied hier wiederholen zu dürfen:

Nachruf an unsern Freund E. T. A. Hoffmann

Es wird kein Kranz von uns gewunden,
Daß seine Rosen nicht verblühen;
Des Lebens schöne Feierstunden,
Sie gehen auf, sie fahren hin.
Wir reichen traulich uns die Hände,
Wir meinen wohl, wir halten fest;
Und ob uns auch ein Gott verbände,
Wir scheiden bald von diesem Fest.

Nur eines ist uns unverloren
Und fürchtet nicht des Grabes Haft:
Der Geist, der aus dem Geist geboren,
Das Unvergängliche erschafft. —
So schied ein Freund aus unserm Bunde,
Er sprach uns manches heitre Wort,
Er lebt in jeder guten Stunde
Bei uns in seinen Liedern fort.

Wir suchen Dich nicht in den Tiefen,
Wir suchen Dich nicht hoch und fern;
Hier wehn die Geister, die Dich riefen,
Des Weines und der Liebe Stern.
Und soll Dich Glockenton geleiten
Auf Deines Lebens letztem Gang —
Wohlan! so laßt die Gläser läuten
Zu hellem, frohem Festgesang!

ARNOLD SCHÖNBERG

WESENHAFTE RICHTLINIEN IN DER NEUEREN MUSIK

VON ARNO NADEL-BERLIN

Erlebt es jede Kunstgeneration, daß einige Schaffende sich gegen alles Ältere, halb oder ganz Ausgekostete, aus innerstem Zwang empören, daß sie, das Gnadenvolle und einzig Wahrhaftige der persönlichsten Gaben erkennend, ihre feinste, härteste, sonderbarste Natur durchzusetzen sich bemühen, so kann unser letztes, sehr bewegtes Jahrzehnt einen Musiker aufzeigen, der, wie vielleicht kein anderer vor ihm, den Fluch des Nachzüglers, des Nachahmers von sich reißen möchte, der aber auch zugleich die Schranken, welche seine Seele von den Seelen anderer absperren, durchbrechen möchte, um sich ganz unmittelbar zu ergießen, um nur, was ihm allein angehört, mitzuteilen, so wie es die anderen großen Musiker getan, die nunmehr in uns leben, die uns mit- und umgestaltet haben. Ich meine Arnold Schönberg. Aber nicht nur ein rein persönlicher Drang bestimmt die Art seiner Wirksamkeit; es treiben in seinem Blute die Verzweiflung und die Ohnmacht einer ganzen Epoche ihr Wesen. Was fangen wir mit unserer heiligen Musik an? ruft es allerorten, wo ernste Komponisten am Werke sind. Jeder Sang ist gesungen, jede Harmonie dem Ohre geläufig, jede Phrase ist bekannt, auch das Formale haben wir genügend begriffen und abgegriffen; es ist alles tief und gut und schön, was die Meister geschaffen haben; was aber bleibt uns? Wenn wir einen musikalischen Gedanken zum Ausdruck bringen, so wissen die Hörer bereits, was aus ihm in der nächsten Folge werden kann, werden muß; gebärden wir uns hingegen wild und frei, enttäuschen wir das Publikum, dann hören wir: Ah, der will durchaus anders als wir, als die Kunst. Was also bleibt für uns, die wir den Ernst unserer Angelegenheit erfassen? So fragten und fragen viele Musiker; und wenn sie nicht ohnmächtig vor der Macht dieser Tatsachen zusammenbrechen, oder zu den Lüsternen und Dummen herabsteigen, um sie für Gold und Tagesruhm leicht und seicht zu unterhalten, dann machen sie sich mutig auf und beschreiten eigene Wege. Jeder dieser Abenteurer bricht dann mit irgendeiner Tradition. Der eine zerschlägt die Form, der andere den Inhalt, der eine wird ein neuer Liszt oder ein neuer Wagner, der andere ein neuer Bach und ein anderer ein neuer Beethoven sogar. Die allwissende, gerechte Zeit aber sieht kopfschüttelnd alledem zu und spricht: Ich will keinen neuen Liszt, ich will keinen neuen Wagner, ich habe genug am alten zwiespältigen Liszt und am alten zwanzigspältigen Wagner; ich will auch keinen neuen Beethoven und keinen neuen Bach, sie sind beide noch urlebendig. Ich will einen neuen Neuen. Ein neuer Beethoven aber ist

ein Nichts. Das hören dann auch diese vier Glücklichen-Unglücklichen in ihrer tiefsten Seele und sind gestraft für ihre tolle, großzügige Falschheit, für ihre Überrumpelung der ewig einfältigen Menge.

Schönberg versucht nun, mit allem zu enden. Mit der Tonalität, mit dem Takt, mit der Melodie, mit der Harmonie, mit der überlieferten Form, mit der Phrase, mit dem Motiv und mit dem bisherigen Handwerkszeug. Er erhebt den innersten Zwang zur höchsten künstlerischen Tugend und schaltet selbstherrlich auf dem von ihm betretenen Gebiete. Selbstherrlich und eigensinnig, aber immer als Künstler. Wer, was ich hervorgehoben habe, nicht weiß, wer naiv an die Kompositionen Schönbergs, an seine entschiedensten, herantritt, der wird, seinem moralischen Temperamente folgend, entweder vor einem unauflösbaren Rätsel stehen, oder er wird ihren Schöpfer für einen Kranken oder für einen Lügner halten. Man muß schon fast unbescheiden werden, wenn man erklärt, man habe den Sinn eines Schönbergschen Stückes erfaßt. Wie weit übrigens bei einem solchen intuitiven Erkennen der Geist das Gefühl unterstützt, das läßt sich vorläufig gar nicht feststellen. Ich meine: es ist fraglich, ob wir in einem solchen Falle mehr unserm Geiste oder unserer Empfindung folgen. Mir ging es mit zwei kleineren Stücken, die aber Schönbergs Kunst vortrefflich charakterisieren, so, daß ich tatsächlich aus ihnen das Organische heraushörte. Mir schien beim Erleben des Liedes „Nie werd' ich, Herrin, müd“ und des zweiten Klavierstückes aus op. 11 eine ferne, sehr ferne Sonne aufzugehen, mit fremdem Licht, mit fremder stiller Wärme. Die völlig entlegene Diktion erschien mir durchaus notwendig, zum mindesten durchaus echt. Und da ich diese Stücke lobe, will ich damit sagen, daß ich auch das Objektive in ihnen wahrnahm, also das, was auch außerhalb unseres älteren Geschmacks sich bewährt. Denn in Schönbergs Kunst ist Strenge und Form. Aber es ist schwer, sehr schwer, ihm zu folgen, weil wir plötzlich unser ganzes Sinnensystem ändern müssen. Seine Musik verhält sich von der entgegengesetzten Seite zu unserer heutigen wie die mittelalterliche Quintenmusik zu unseren Chören. Und es ist ein großer Irrtum seiner Freunde, wenn sie von denen, die sich ihm willig öffnen, die sich ihm hingeben, allzuviel erwarten. Eine umgekehrte, jenseitige Naivität lassen sich nur Frauen oder Gläubige suggerieren; diese aber nützen dem Künstler für die Dauer sehr wenig, weil es eben aufs Wissen und aufs Fühlen, nicht aber auf das Glauben ankommt. Daß dieser neue Musiker ein Könnner und kein Dilettant ist, das bewies mir vollauf sein zweites Streichquartett, das den beiden genannten Nummern gegenübergehalten sich zumeist wie ein klassisches Werk ausnimmt. Und wir wissen es ferner aus seiner prächtigen umfassenden Harmonielehre, in welcher sich ungemein vieles, wie der Verfasser bei einer Gelegenheit anschaulich sich ausdrückt, in

den letzten Dezimalstellen abspielt. Diese seine Harmonielehre schraubt die Probleme wesentlich herauf und bietet so eine Anzahl von Leckerbissen für einfache, kluge Köpfe, für solche, die neben den Erörterungen der Fachtheoretiker auch solche eines reinen Musikers vertragen. Sie ist nichts weniger als ein Buch für Autodidakten, wohl aber eins für Lehrer und für Schüler, die tüchtige Lehrer haben. Was wird man nicht alles an Schönbergs Kunst aussetzen! Auch das muß sein. Kein Einsichtiger aber wird leugnen, daß der Blick in die Weite und in die Nähe durch ihn erhellt worden ist. Neben vielen Narren wird auch mancher Tüchtige sich umsehen, der sich dann auch auf den alten Pfaden freier fühlen wird. Denn nun heißt es: sich bewähren, der Wettstreit beginnt erst. — Was Schönberg vorerst schadet, das ist seine stürmische Natur, die sich noch allzusehr in seinem Schaffen bemerkbar macht. Ein Kunstwerk ist weder eine Werbung noch ein Beispiel, es ist vor allem Symbol; ein Symbol aber ist nicht jung noch alt, es ist in sich gefestigt und nicht ohne Not aggressiv. Doch wie gesagt, in den genannten Stücken habe ich Neues, Wirksames verspürt, und es wäre sehr zu wünschen, daß es vielen Lernenden und Genießenden so ergehen möge. Denn lernen kann man vornehmlich von der Idee, von dem Streben, das sich in ihm wie in keinem andern zeitgenössischen Musiker verkörpert; dieses Streben wird viele mit der Zeit befruchten, daß sie auf ihr Letztes und Schönstes sich besinnen, und daß sie dabei die gedrungene Form, das, was ein Geschaffenes Kunst werden läßt, nicht vergessen werden.

Es liegt nahe, Schönberg mit Richard Wagner zu vergleichen. Auch Schönberg zerstückelt die erzenen Stangen der Tonleiter, der Intervalle, der Beziehungen zwischen den Harmonieen. Aber er ist entschlossener, er lebt in seiner Musik bereits wie in einem anderen, ihm allein gehörigen Reich. Wenn Wagner oft genug böß volkstümlich wird, sich allen zugewandend, die ihm liebevoll begegnen, meidet Schönberg bewußt oder unbewußt jeden bekannten Weg. Er geht durch Gestrüpp und Dickicht oder auf entlegenen, zarten Pfaden, aber er bleibt er, immer derselbe. Wenn Wagner selig ist, wenn er in älteren Stilen sich auf seine Weise bewährt, wird Schönberg mißmutig und infolgedessen schwächlich, wenn er sich im Diesseits ertappt. Wagner setzt Einfall an Einfall, Teilchen an Teilchen zu einem Mosaikwerk zusammen; das ist die gewöhnliche Art seines Schaffens. Natürlich spricht er dann von einer Unendlichen Melodie. Wie sollte auch niemals Geschlossenes ein rundes, ein begrenztes Gebilde ergeben? Er horcht immer vom Hörer aus; alles, bis zum letzten Punkt ist mit straffster Energie auf Wirkung berechnet. Vor allem aber möchte ich festhalten, daß er fortdauernd sich belauscht. Ein ausgezeichnete Kenner der Künstlerseele hat diese Art des Schaffens mit einem sehr treffenden Ausdruck als ein Abstimmen bezeichnet. Schönberg aber ist

nichts weniger als ein Belauscher seiner Ideen und seiner Hörer; im Gegenteil: er läßt sich tragen, er ist ein träumerischer Schwimmer, der oft genug an Ecken und Kanten stößt. Seine Art ist die viel gefährlichere. Denn gelingt es hie und da Wagner, wenn er sich übernatürlich einfühlt, wenn er mit seinem furchtbaren Willen die tiefsten Regungen aufstört, Weisen zu erzeugen, die uns dämonisch emporheben, wie z. B. am Anfang des „Parsifal“ und wie überhaupt in zwei oder drei Einleitungen, an denen wir in Seligkeit leiden, die wir immer wieder verdammen und deren wir doch froh sind, so müssen wir bei Schönberg warten, bis wir ihn ganz gehört, bis wir ihn ganz verstanden haben werden.

Wollen wir uns aber schon heute über eine so merkwürdige Erscheinung wie Schönberg klar werden, so müssen wir auf den Begriff des Schaffens selbst zurückgehen, und da kommen wir nicht eben schwer zu folgendem Ergebnis: es gibt nur eine Art des wirklichen Produzierens: das bewußte, gefühlgetränkte, kurz das begnadete, das Gebären aus der alten großen Natur heraus nach übermenschlicher Empfängnis, das Gebären des Mannes, das mehr ein freudiges als ein schmerzvolles ist, das Zeugen Bachs und Mozarts. Aber es kann doch nicht jeder gleich ein Bach oder ein Mozart sein! höre ich einwenden. Das kann allerdings nicht jeder. Aber ein wahres Kunstwerk muß von diesem Quellenden, Sprießenden Kunde geben, sonst ist es unecht, oder es ist ein Gemisch von allerlei, etwas Halbes. Und dies sind tatsächlich die meisten der neueren Werke, die die Durchschnittskunst überragen. Denn wir reden nur von Kunst, die auf dauerndes Leben Anspruch macht. Nun ist es natürlich nicht leicht, in einem uns völlig fremden Elemente wie dem Schönbergschen uns zu bewegen. Denn so wie der Fakir durch unbekannte Künste die Zeit derart verkürzt, daß sie ein Bäumchen in Stunden zu schaffen imstande ist, wie es abnorme Wesen gibt, die fernsehen und fernhören, so kann es auch Künstler geben, die der Zeit vorgreifen. Dem sei nun, wie ihm wolle, unserem Interesse sind solche Naturen willkommen, und mehr als dies, wenn wir einiges finden, was uns wider Willen bezwingt. Der einzige Komponist, der meines Wissens zu Arnold Schönberg in Beziehung gesetzt werden kann, ist Busoni. In seinen sechs Klavierstücken erleben wir Ähnliches, Annäherndes. Das Kennzeichen der Busonischen Musik besteht, wie mir scheint, in der Weglassung von harmonischen und melodischen Elementen, die der Komponist unsinnlich zu überbrücken sucht. Dadurch entsteht etwas Luftig-Vibrirendes, das uns andauernd in Bewegung hält und uns zu stärkster Mitarbeit anreizt. Daß Busoni sich als ein Neuwertender fühlt und gibt, wissen wir auch zur Genüge aus seiner Schrift „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“. Wir sehen, warum das Thema Arnold Schönberg noch einmal wichtig ist, nämlich, um uns einen deutlichen Überblick über das heutige Musikwesen

verschaffen zu können. Schönberg und Busoni sind Verwandte von Liszt und Wagner, die beide ebenfalls ihr Werk durch das Wort unterstützen mußten, weil sie dem Publikum aus ihrer Zeit heraus nichts zu bieten vermochten. Es ist nämlich ein Unterschied, ob Beethoven sich um eine neue, nie dagewesene Ausdrucksweise bemüht oder Wagner. Beethoven wurzelt mit seiner ganzen Konstitution, mit seiner ganzen Gläubigkeit in seiner Zeit, und wenn er Ungeahntes zustande bringt, so daß die Zeitgenossen ein Schauer ergreift und sie sich verwandelt fühlen, wie es den Andächtigen in der Sixtinischen Kapelle ergangen sein mochte, als sie zum ersten Male das „Jüngste Gericht“ Michelangelo's sahen, wenn er also solches schafft, so ist es dennoch die Rede der Heiligen Schrift der Musik, die sie ergreift, nur der Geist ist ein anderer; und wenn sich Beethovens Mitlebende von ihm abwandten, so hatten sie die feste Überzeugung: wir sind noch nicht die Rechten, er aber ist der Rechte. Wagner aber entwindet sich der Erde, schwingt sich in selbst erleuchtete Himmel empor, um, niedersinkend, wie ein Alp auf die Menschheit sich zu lagern, aber auch, um sie in romantische, rosenrote Gefilde zu führen. Und da er sich seiner eigentümlichen Beschaffenheit früh bewußt wird, rächt er sich an der klassischen Muse, in deren Haus er sich nicht zurecht findet, und baut aus eigener Macht einen anderen, einen neuen Tempel, den er mit eigenen Göttern, mit alten, entschwundenen füllt, die er neu zu beleben sucht, denen er seinen Odem einhauchen mag. Mußte der nicht Verdammnis und Vergötterung zeitigen? Beethoven ward Mensch durch göttliche Gnade, Wagner ward Gott durch eigene. Das konnte nicht gut enden. Da Wagner aber über gewaltige Kräfte verfügte, vermöge welcher er seiner Absonderlichkeit ein faszinierendes Gewand umtat, und da er endlich in seinem Übermut heimlichste Türen öffnete, wird die deutsche Nation seines bedeutendsten, raffiniertesten Problematikers stets in Liebe und Ehrfurcht gedenken. Mit dem Namen Problematiker aber, den wir dankbar der bildenden Kunst entlehnen, wollen wir fortan all die bezeichnen, die sich wie Wagner in bewußten Gegensatz zur klassischen Kunst stellen. Solche sind der spätere, eigenste Liszt und in unserer Zeit Schönberg und Busoni, besonders Schönberg, der, wie ich betont habe, ein uns bislang völlig fremdes Element geschaffen, in dem er bereits kunstgerecht zu leben versteht. Ihnen allen gegenüber steht Brahms, der ganz in Beethoven ruht und dennoch ein Neuer, ein Wunderbarer ist. Zu diesen beiden wesenhaften Richtlinien kommt eine dritte wichtige hinzu: die der romanischen Melodiker. Man wird sofort begreifen, wenn ich die Namen Rossini, Verdi, Mascagni nenne. Es sind diejenigen Tonsetzer, die ihre Seele im breiten Volksmelos ausströmen lassen, die, impulsiv singend, sich verschenken, und die in ihrer großartigen Liebenswürdigkeit alle theoretischen Fragen vergessen machen. Eine vierte Richtlinie, die wir feststellen müssen, ist die der

neueren Franzosen. Ihre Sache haben sie auf den Geist als auf ihren Gott gestellt; als ihren Meister möchte ich Vincent d'Indy — nicht Debussy — bezeichnen. Sie werden schwerlich eine lebenskräftige Schule erstehen lassen; ihr Quell wird wahrscheinlich in absehbarer Zeit versiegen. Man könnte sie Spiritualisten taufen.

Aber warum in aller Welt muß jeder Musiker eingereicht werden? Darauf will ich folgendes antworten: weil wir im Chaos all der neueren Musiken, die uns verwirren und verstören, uns nicht mehr zurechtzufinden vermögen; weil wir ferner keinem Künstler, der etwas Wahrhaftiges, vielleicht äußerst Köstliches bietet, ohne gerade zu uns zu sprechen, Unrecht tun wollen, wie wir es zur Genüge getan; endlich, weil wir dadurch zu unserer Selbsterkenntnis beitragen, die unentbehrlich ist, wenn wir uns zum rechten Genuß, zur rechten Schöpfung erziehen wollen. Drei Wege stehen dem heutigen Musiker offen: der der Klassiker, der der Melodiker und der der Problematiker. Auf einem dieser gilt es, sich zu erproben. Der Weg der Klassizisten ist der, den die großen deutschen Musiker gewandelt. Deren Werke zeichnen sich durch eine innige Vermählung des melodischen mit dem harmonischen Elemente aus. Durch diese Verschmelzung wird es dem Komponisten möglich, einen bedeutsamen seelischen Inhalt inbrünstig zu gestalten, die Musik plastisch, regsam und vieldeutig zu machen. Man hat diese Musik mit Recht die absolute genannt; sie ist auch unzweifelhaft als die Musik zu betrachten. Die Musik der Melodiker hebt die Melodie aus allem heraus, „begleitet“ sie durch Harmonieen und harmonische Figuren, die, für sich betrachtet, als nichts mehr denn eine regelmäßige, rein formelle Bewegung sich erweisen. Die Melodie aber schwebt darüber wie ein Engel, der unsere Seele ganz in seiner Hand hat. Die Problematiker verschieben die Grenzen zwischen Melodie und Harmonie und suchen durch angespannte Willenskraft und durch tiefe, vielleicht zu tiefe Versenkung in die jeweilige Sache, dem Augenblick, dem gegenwärtigsten Empfinden gerecht zu werden. Entspricht die melodische Produktion mehr der romanischen Seele, so nähert sich die Musik der Problematiker dem Wesen des Orientalen. Germanisches, romanisches und orientalisches Weltgefühl machen sich in unserer bewegten, mannigfaltigen Zeit auch musikalisch geltend. Das sind meiner Meinung nach die drei Richtungen, in die der moderne Musiker, seiner Wesenheit entsprechend, blicken kann. Zu wählen ist da nichts, und wer wählt, ohne gezwungen zu werden, fehlt immer. Wer hingegen sich immer mehr erkennt, wird in der Musik zur Bereicherung des höheren, reineren Lebens sein Teil beitragen. Lebendig vollauf wirksam für den Genießenden hingegen sind noch zweierlei Arten von Musik: nämlich die der Kontrapunktiker, als deren herrlichsten wir Bach verehren, und die derjenigen Musiker, in denen eine mächtige, eigenwillige Seele verschiedene Kreuzungen erfahren hat; man

könnte diese Tonkünstler als die Subjektivisten ansprechen. Ihre Hauptvertreter wären Berlioz (der oft genug, wie z. B. im Sanktus seines eminenten Requiems, als der eigentliche, der nicht abstimmende Wagner erscheint), Chopin, der Unnachahmliche, und Bizet. Andere Richtungen, denen man bei Beurteilung eines auf unsere komplizierte Empfänglichkeit wirkenden Musikstückes folgen könnte, gibt es nicht. Ich wiederhole und fasse zusammen: Kontrapunktisten, Klassizisten, Subjektivisten, Problematiker, Melodiker und Spiritualisten, — das sind die wesenhaften Gruppen, die wir in der neueren Musik wahrnehmen. Deren Haupt-Männer sind: Bach, Beethoven, Chopin, Wagner, Verdi, d'Indy. Stellt Bach die Gottheit dar, so Beethoven den ganzen Menschen, Chopin die Seele, Wagner den Willen, Verdi die Leidenschaft, und d'Indy den Geist. Man sieht, die Grundwesenheiten, die die einzelnen Schöpfer vertreten, verengen sich mit dem fortschreitenden Alter der Kunst. Dem Kunstpsychologen dürfte diese Tatsache zu wichtigen Betrachtungen Anlaß geben.

Neben diesen Gruppen unterscheiden wir noch eine abseits stehende: die der großen Techniker. Sie setzen uns in Erstaunen, sie erschrecken uns durch ihre ungeheure Beherrschung aller bisherigen Mittel, der seelischen wie der technischen. Sie sind — und das ist von wichtigster Bedeutung für die Erkenntnis ihrer Natur — Techniker der Seele wie des Materials. Alles wird ihnen Materie. Aber damit ist auch gesagt, daß sie selbst kein Material darbieten, keinen Stoff, mit dem die schöpferische Natur etwas vor hat. Ihre Werke weisen nicht die seltsame Verbindung von Natur und Geist auf, ihre Natur ist immer zweite Natur, ihre Weisheit Schattenweisheit. Diese Wesenlosigkeit haftet nicht immer ihrem Wollen an, wie wir es beim frommen Bruckner feststellen können; aber wir werden ihrer, nachdem ihre Schöpfungen uns oft genug zur Begeisterung überredet haben, wenn wir wieder ganz bei uns sind, zu unserem Ärger gewahr. Das Kennzeichen dieser gewaltigen Emporkömmlinge ist das Unausgeglichene in ihren Werken. „Wieviel herrliche Einzelheiten!“, und das Werk ist gerichtet. Denken wir auch des hierher gehörenden Mahler. Ist es nicht etwas Merkwürdiges, was wir erleben, wenn wir uns in seiner Achten Symphonie von der Eingangsmusik zum zweiten Teil in eine andere Welt heben lassen und einige Minuten später die simpelste Abgeschmacktheit zu hören bekommen! Ist es nicht, als ob der Teufel sein Spiel triebe! Das macht: Mahler ist das typische Beispiel für den großen Techniker. Er ist ehrlich, er denkt und fühlt groß und edel und ist von übermächtigem Willen zur Wahrheit durchglüht, aber er kann nur die Geister der Toten heraufholen und sie reden machen. Aus ihm singen Berlioz, Verdi und Wagner; seine eigene Seele jedoch kann nichts als die neue, äußerliche, zufällige Form hinzutun. Er ist Problematiker auf Kosten anderer; in ihm kommt kein neuer Bestandteil der Welt zum Leuchten. Deshalb wird uns

unheimlich zumute, wenn wir ihn hören. Unsere innerste Seele schaut Schemen, die, gewaltsam aus ihrer Ruhe beschworen, auf uns einstürmen, und erzittert vor der furchtbaren Illusion. Epigonen sind Schwächlinge, die großen Praktiker aber sind kräftige, unglückselige Genies, in deren Werken sich die toten Künstler auf Geheiß der hehren Mächte manifestieren, damit die Menschen geöff't werden. Denn auch die Himmlischen wollen ihr Spektakel haben. —

Wie alles, was Dasein atmet, nach seiner Ergänzung sich sehnt, wie solches in außerordentlichen Fällen das Fehlende erlangt und eine Erfüllung, eine Vollendung alles Geschehenen, wird, so daß man völlig Entgegengesetztes in einer und derselben Natur wahrnimmt, so ziehen sich sichtbare Fäden von der klassischen zur problematischen Kunst. Wir werden dann plötzlich gewahr, wie die Entwicklung, soviel Verschiedenartiges sie in größern Zeitabschnitten auch hervorbringen mag, dennoch den Weg der Spirale nicht verläßt, auf der die Kreise, so sehr sie sich heben und voneinander abrücken, immer Kreise bleiben. Es kehrt alles in neuen Intensitäten wieder. Was in Beethovens letzten Quartetten unbezwingbare Wahrheit der besten und reifsten Menschen geworden ist und noch viele Jahrhunderte bleiben wird, das packt Schönberg fröhlich und fest an und versucht, daraus eine für sich bestehende Kunst zu schaffen. Was vor einigen Jahrzehnten als Alterskunst, als gewagte Kunst oder auch als Unkunst aufgenommen wurde, wird jung, wird neue Saat. Diese Bewegung möge in ihren reinen, selbstlosen Vertretern sich fortentwickeln und gedeihen, sie birgt wundertätige Säfte. Daß die Musik Musik bleibe, dafür werden die ewigen Werke schon sorgen. Wir sind anpassungsfähiger als man glaubt, doch warten wir auf Organisch-Gezeugtes; sobald wir derartiges wahrnehmen, verstehen wir es auch. Wir tragen alle vorangehenden Kulturen in uns und stellen uns sofort ein, wenn etwas Ursprüngliches erklingt. Das Ursprüngliche ist das Ewig-Moderne. Die Meister aller Zeiten kennen und vertrauen einander.

EINE ERWIDERUNG AN FELIX WEINGARTNER

VON DR. RUDOLF CAHN-SPEYER-CHARLOTTENBURG

Anläßlich des Brahmsfestes in Wiesbaden hat Felix Weingartner in den „Signalen für die Musikalische Welt“, No. 22 des laufenden Jahrganges, einen Artikel „Zum Brahms-Fest in Wiesbaden“ erscheinen lassen. Darüber wäre nun weiter um so weniger zu sagen, als der Artikel keinerlei neue Gesichtspunkte in bezug auf Brahms enthält. Aber es stehen darin so viele schiefe, ja objektiv unrichtige Äußerungen, es bekundet sich darin ein so einseitiger Standpunkt gegenüber verschiedenen Erscheinungen des Musiklebens, daß es mir notwendig erscheint, einige berichtigende Worte daran zu knüpfen. Wenn die erwähnten Äußerungen nicht von einem Autor herrührten, der in der musikalischen Welt ein so hohes Ansehen genießt, dann hätten sie nicht mehr auf sich, als so und so viele andere, die in der Flut der Produkte musikalischer Publizistik mehr oder weniger unbemerkt verschwinden; da aber der Name Weingartners darüber steht, ist zu befürchten, daß seine Äußerungen als neue Stütze eines Standpunktes wirksam werden könnten, der unser musikalisches Leben ungünstig beeinflußt.

Weingartner beginnt: „Er [d. h. Brahms] war kein Reformator. Weder er noch seine Jünger sandten Botschaften und Bücher in die Welt hinaus über neue Werte, die er gefunden haben sollte. — Er hatte es nicht notwendig, weil er seinen Wert in sich trug.“ Brahms hatte es nicht notwendig, weil er eben kein Reformator war. Nicht das Neue seines Stils hatte sich Bahn zu brechen, denn sein Stil war nicht in wesentlichen Punkten neu; nur die Art seiner Erfindung war neuartig, und das Verständnis für diese konnte nur durch häufige Aufführungen, nicht aber durch literarische Erklärungen gefördert werden. Will Weingartner mit den letzten angeführten Worten sagen, daß diejenigen, die über ihre neugeschaffenen Werte schreiben oder schreiben lassen, ihren Wert nicht in sich tragen? Damit würde er z. B. über Jacopo Peri, Gluck, Liszt, Wagner (exempli gratia) den Stab brechen. Will Weingartner das aber nicht sagen, was haben seine Worte dann für einen Sinn?

„Er . . . ist bis jetzt auch noch nicht heilig gesprochen worden.“ Brahms figuriert als eines der „drei großen B“, er gilt als Klassiker, es existiert eine Deutsche Brahmsgesellschaft, es wurden und werden Brahmsfeste gefeiert. In Wien hat sich, wenn auch nicht offiziell, eine starke Partei zur Propaganda für die Werke von Brahms gebildet, die, gemeinhin als „Brahminen“ bezeichnet, ein maßgebender Faktor des Wiener Musiklebens geworden ist. Ich weiß nicht, auf welche andere Weise ein Komponist noch „heilig gesprochen“ werden kann.

„Seine Partituren sind klein, aber sein Geist war groß.“ Ich will Felix Weingartner nicht unterstellen, daß er damit den Philisterstandpunkt habe vertreten wollen, als seien große Partituren eines großen Geistes unwürdig. Aber es liegt sehr nahe, daß diese Worte von Philistern der Kunst so verstanden werden können, und daß diese dann Weingartner als Gesinnungsgenossen für sich in Anspruch nehmen. Das wäre zu bedauern.

Im folgenden Absatz beschäftigt sich Weingartner mit Wagner und dessen „mit großer Umständlichkeit“ verkündeten Lehrsätzen. Daß diese Umständlichkeit nicht übertrieben war, geht daraus hervor, daß Wagners Kunstauffassung auch heute noch vielfach mißverstanden wird. Gegen Weingartners Mißverständnis, als sollte nach Wagners Ansicht „die Musik nicht mehr um ihretwillen da sein“, darf ich mich wohl auf die Abfertigung berufen, die Chamberlain unter Anführung der diesbezüglichen Stellen in Wagners Schriften diesem immer wieder auftauchenden Irrtum hat zuteil werden lassen.¹⁾ Ebenso falsch ist der Satz: „Wer zu ihm hielt, schwur blind nicht nur auf seine Werke, sondern auch auf seine Lehren, und verlor damit sich selbst.“ Wer ein „Selbst“ zu verlieren hatte, der hat es nicht verloren (Cornelius, Liszt, Draeseke, Nietzsche, Hugo Wolf u. a. m.), und soweit Wagners Anhänger sich seinen Tendenzen anschlossen, geschah es nicht deshalb, weil sie sich verloren, sondern weil sie sich darin wiederfanden. Wenn viele Musiker in jener Kampfzeit ihr bescheidenes Selbst in den Hintergrund stellten, um Wagners als überragend erkannten Ideen und Werken allgemeine Anerkennung zu erkämpfen, so handelten sie nach dem schönen Worte Schillers:

„Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes
Werden, als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes dich an.“

Das ist dem Fortschritt der Kunst und der Kultur dienlicher, als wenn der Strom der Entwicklung in zahllose kleine Arme geteilt wird, von denen jeder einzelne der Gefahr der Versandung ausgesetzt ist. Wenn aber Felix Weingartner Wagner dafür verantwortlich machen will, daß die Auflösung der Form „zum Gesetz erklärt“ wurde und die „chemische Analysenmusik der Programmatiker“ emporwucherte, so möchte ich hier an Wagners eigene Worte erinnern: „Wenn es keine Form gäbe, gäbe es gewiß keine Kunstwerke.“²⁾ und in Bezug auf die Programmmusik: „Die Gründe, aus denen auf diesem Wege zu einem reinen Kunststyle nie zu gelangen war, sind im Verlaufe der mannigfaltigen Versuche auf demselben wohl eingesehen worden.“³⁾ Auch sei daran erinnert, daß Berlioz die neuere

¹⁾ Houston Stewart Chamberlain, Richard Wagner. 1911. S. 292f.

²⁾ R. Wagner, Gesammelte Schriften. III. Aufl. Bd. V. S. 187.

³⁾ Ebenda. Bd. X. S. 180.

Programmmusik zu einer Zeit inauguriert hatte, in welcher Wagner noch Schüler der Thomasschule in Leipzig war.

Wenn Brahms, wie Weingartner ausführt, „sich nicht zu nahe an Wagner heranwagte“, so war es nicht, weil er dessen „zerstörenden Einfluß erkannte“, dessen Charakterisierung durch Weingartner eben beleuchtet worden ist, sondern weil er von ihm im tiefsten Grunde wesensverschieden war. Das geht schon aus dem Umstand hervor, daß Brahms sich weder schriftstellerisch noch kunstschöpferisch mit denjenigen Problemen auseinandergesetzt hat, denen Wagners Lebensarbeit gewidmet war.

Noch sei auf die Sätze hingewiesen: „Die Entwicklung der Musik hat aus der romantischen Periode aufgenommen, was tauglich daran war. Sie wird auch aus der Wagner'schen Reform das Lebendige aufnehmen und ausscheiden, was nur prinzipiell und daher unfruchtbar ist.“ Weingartner scheint zu verkennen, daß Wagners Kunst ebenfalls im Innersten romantisch ist.¹⁾ Die Scheidung des Lebendigen und des Prinzipiellen erscheint etwas unklar; das unterscheidende Kriterium ist nicht recht ersichtlich. Mindestens ist hier ein weitgehendes Mißverständnis möglich.

Besondere Beachtung verdient aber die Ansicht Weingartners, als sei Brahms berufen, als Bollwerk gegen eine Richtung zu dienen, die Weingartner statt mit durchsichtigen Umschreibungen vielleicht unverhüllt mit dem Namen Richard Strauß hätte bezeichnen können. Was den mehr insinuierten als deutlich ausgesprochenen Vorwurf der künstlerischen Unehrlichkeit betrifft, so genügt es wohl, auf das kürzlich erschienene Buch „Richard Strauß“ von Max Steinitzer zu verweisen. Abgesehen davon spricht aber aus Weingartners Äußerungen die Auffassung, als sei durch Brahms der Weg vorgezeichnet, den die künftige Entwicklung der Instrumentalmusik zu gehen habe. Damit dokumentiert Weingartner die Anschauung, als sei die Weiterentwicklung der Kunst an eine einzige Richtung gebunden, als könnten nicht verschiedene Wege auf verschiedene Weise gut sein und zu neuen Werten führen. Die Betrachtung der Musikgeschichte zeigt uns, daß zu keiner Zeit nur ein einziger Weg verfolgt worden ist, und wir haben weder ein Recht, noch einen Grund, für die Gegenwart etwas anderes zu fordern. Brahms hat eine Richtung der musikalischen Entwicklung fortgesetzt, und wir dürfen auf Grund eines Analogieschlusses erwarten, daß von dem Stil, der durch ihn eine charakteristische Ausprägung erhalten hat, eine neue Entwicklung ihren Ausgang nehmen werde. Das gibt uns aber keineswegs die Befugnis, einer anderen Richtung die Daseinsberechtigung abzuspochen, wenn wir auch heute noch nicht zu übersehen vermögen, wohin sie führen wird. Was das Anathema gegen das „kako-phonische Apachentum unserer Tage“ betrifft, so sei daran erinnert, daß

¹⁾ Vgl. Hugo Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. S. 489.

es eine Zeit gegeben hat, in der die Terz und die Sexte als dissonante Intervalle galten, daß die temperierte Stimmung einen harten Kampf zu kämpfen gehabt hat, ehe sie sich eine allgemeine Geltung errang, usw.; bedenkt man die Wandlungen, die das Gefühl für den Wohlklang in der Aufeinanderfolge der Generationen durchgemacht hat, so wird man mit der Variierung eines bekannten Satzes sagen können: „Die Dissonanz von heute ist die Konsonanz von morgen“, kann es wenigstens werden.

Diese und ähnliche Gedanken sollten zur Vorsicht mahnen. Was die Kraft des Bestehens in sich trägt, wird bleiben, mag es von den Zeitgenossen seines Werdens noch so scharf bekämpft werden; was diese Kraft nicht hat, wird vergehen, mag ihm auch seine Generation zujubeln. Was die nicht selbst Schaffenden tun können, ist: allen Regungen der produktiven Kräfte freie Bahn zu schaffen, soweit sie irgend etwas Charakteristisches an sich haben. Damit wird der Entwicklung der Kunst mehr gedient, als mit Angriffen, die doch nur eine subjektiv begrenzte Grundlage haben.

DAS 47. TONKÜNSTLER-FEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG

(28.—31. MAI)

VON DR. LUCIAN KAMIENSKI-KÖNIGSBERG I. P.

Großer Hoffnungen voll schieden die Teilnehmer des 47. Tonkünstlerfestes aus dem ehrwürdig-schönen Danzig. Denn die Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, die bei der letzten Heidelberger Tagung nur von peinlichem Streit erfüllt gewesen, hatte diesmal eine für Deutschlands gesamtes Musikleben wichtige Frucht gezeitigt: auf das Referat des Hofkapellmeisters Meister und den einmütigen Willen der Versammlung hin, in der Vertreter verschiedener Musikervereine anwesend waren, gab der Vorstand unter Vorsitz Dr. Max Schillings' seinen Entschluß kund, die Initiative zur Schaffung einer Musikkammer zu ergreifen und die in Betracht kommenden Musikerverbände zu einem Delegiertentage einzuladen zwecks Vorberatung des Zusammenschlusses zu einer allgemeinen deutschen Musikerorganisation. Über die Notwendigkeit einer rechtmäßigen und rechtskräftigen Vertretung und Organisation des in sozialer Hinsicht schutz- und machtlosen Musikerstandes, worüber verschiedene Redner ein langes und breites vorzutragen mußten, brauche ich an dieser Stelle kein Wort zu verlieren. Die Versammlung war sich darüber auch völlig einig, einig auch darüber, daß als erster Schritt zur Schaffung einer gesetzlich einflußnehmenden Kammer der allgemeine Zusammenschluß der deutschen Musiker erfolgen müsse, und daß gerade der Allgemeine Deutsche Musikverein berufen sei, hierzu erfolgreich die Initiative zu ergreifen. Über die Form der künftigen „Kammer“ gingen im einzelnen die Meinungen natürlich noch weit auseinander, sowohl über das Prinzip, nach dem die bereits bestehenden einzelnen Verbände im Gesamtverbande vertreten sein sollen, und ferner auch über die Frage, ob und inwiefern die Hinzuziehung eines Regierungsvertreters zu wünschen sei. Alle diese wichtigen und schwierigen Streitfragen wurden schließlich mit Recht noch aus der Debatte des „A. D. M. V.“ hinausgewiesen, doch sie werden bald in stattlicher Gesellschaft wieder auftauchen, und es wird seitens der Gruppenführer äußerste Maßhaltung und Sachlichkeit, seitens des Vorstandes des Allgemeinen Musikvereins eine sehr überlegte und straff-zielbewußte Diskussionsleitung nötig sein, um zu der dringend erwünschten Einigung zu gelangen. Gesichert ist somit das Zustandekommen der Kammer ganz gewiß noch nicht, doch ein möglicher und aussichtsvoller Anfang ist gemacht, und vielleicht wird der 30. Mai 1912, an dem die bedeutungsvolle Sondersitzung stattfand, mit großen Lettern in der Musikgeschichte und in den Annalen des Musikvereins vermerkt werden müssen. Von den internen Vereinsverhandlungen dürften die beredten Anregungen des immerregen Dr. Paul Marsop zur Frage der musikdramatischen Aufführungen bei den Tonkünstlerfesten allgemein interessieren, da auch hierbei etwas Greifbares herauskam: es wurde die baldige Einsetzung einer besonderen Theaterkommission beschlossen, und auch die Marsopschen Vorschläge, Opernfragmente mit stilisierten Dekorationen szenisch aufzuführen, sowie für diese Aufführungen den Theatersaal der Hellerauer Dalcroze-Schule zu benutzen, fanden Anklang. In der Tat ist namentlich der erste dieser beiden Vorschläge ein recht glücklicher Gedanke, ein gut ausführbarer und zweckmäßiger Schritt von der bereits eingeführten konzertmäßigen Aufführung von Opern-

fragmenten zum Ideal, zur bühnenmäßigen Aufführung ganzer Musikdramen hin. Wann wir freilich zu diesem Ideal, zu regelmäßigen festlichen Theatervorstellungen gelangen werden, das weiß Gott.

So hat die Danziger Tagung ihre bemerkenswerten organisatorischen Resultate für den Verein wie für Deutschlands gesamte Musikerschaft, und auch für das Musikleben der Feststadt selbst darf man sich Wichtiges und Nötiges danach versprechen: die Festtage haben den gastlichen Danziger Musikfreunden gezeigt, an welchem Ende es bei ihnen fehlt, haben ihnen den einträchtigen Zusammenschluß der verschiedenen zersplitterten Vereine als Weg zur Hebung der musikalischen Leistungen und Interessen gewiesen, haben endlich auch die Orchester- und Saalfrage aufs Tapet gebracht. Und die leitenden Stellen brauchen nur klar ersichtliche Lehren und Konsequenzen zu ziehen, um als Lohn für ihre Gastfreundschaft reichen Segen für die musikalische Kultur ihrer Stadt zu ernten. Wünschen wird ihnen diesen Lohn sicherlich jeder, der als Festteilnehmer die wundersame städtische Eigenart Alt-Danzigs und die Naturschönheiten Zoppots nebst der aufopferungsvollen Sympathie des Ortsausschusses in und an sich empfinden durfte. Was wir endlich auch für die musikalischen Anschauungen im Osten vom Danziger Tonkünstlerfeste erhoffen, habe ich in dem Tonkünstlerfest-Heft der Musik (XI, 16) bereits andeuten können.

Die künstlerischen Ergebnisse stehen auf einem anderen Blatte. Allzuviel kam nicht heraus, und unter dem frischen Eindrucke des letzten Festkonzerts, von dem man ein gewisses Recht hatte, irgendeinen Höhepunkt zu erwarten, griff man sich wohl an den Kopf und fragte sich: Ist das unsre Elite? Sollte dies das Beste und Zukunftsvollste sein, was der Musikausschuß aus der ihm verfügbaren zeitgenössischen Produktion herausfinden konnte? Indessen, seien wir doch nicht übertrieben anspruchsvoll. Hätten wohl alljährlich wiederkehrende mehrtägige Novitätenfeste in alten Zeiten, zu denen wir ehrfurchtsvoll emporsehen, zur Zeit Bachs oder Mozarts oder Beethovens lauter Meisterwerke ans Licht bringen können? Sicher nicht! Denn gute Musik ist noch immer dünner gesät gewesen als schlechte, nur daß wir ältere Zeiten lediglich nach dem Allerbesten, die Gegenwart aber nach dem Durchschnitt der Leistungen zu beurteilen pflegen. Wir wollen darum nicht ungerecht sein und nicht verzagen, weil ein viertägiges Tonkünstlerfest nicht eitel Gold fördern konnte. Seien wir doch lieber zufrieden, immerhin eine ganze Reihe guter und interessanter Werke kennen gelernt zu haben! Ein Bedenken allerdings gegen die Programmaufstellung des jüngsten Festes möchte ich nicht unterdrücken: Originalität und Nichtkönnen sind bei der heute herrschenden schönen Freiheit und Liberalität leicht einmal zu verwechseln, und mir will scheinen, als wären solche Verwechslungen dem Musikausschuß diesmal in mehreren Fällen passiert. Sollte man da nicht lieber doch das fertige handwerkliche Können anstatt des Vorhandenseins diskutabler, vager Originalitätskeime als allererste Voraussetzung aufstellen für die Auswahl der aufzuführenden Werke? Der fortschrittlichen Tendenz des Allgemeinen Musikvereins wäre damit keineswegs zuwidergehandelt, denn Unreife und Dilettanten haben die musikalische Entwicklung noch nie vom Fleck gebracht. Indessen bin ich mir auch wohl bewußt, wie ungeheuer schwierig die Unterscheidung zwischen den Freiheiten des Könnens und den Launen des Stümpers unter Umständen sein kann und will keineswegs die mühevollen Arbeit herabsetzen, die der Ausschuß für das Danziger Fest geleistet hat.

Es mag denn als ein bedauerlicher Zufall gelten, daß gerade die Werke mit Orchester, von denen man in unserer Stilepoche Gutes erwarten durfte, im großen ganzen schwer enttäuschten. Die beachtenswerteste Leistung auf symphonischem Gebiete, freilich keine Novität mehr, war wohl Ernst Boehes reife, kräftige Tragische

Ouvertüre, op. 10, die mit ihrer stichhaltigen, plastischen Thematik und einer nicht geradezu komprimierten, aber dennoch guten Durchführung der Überschrift entsprechend zu packen und durchweg auch zu interessieren vermochte. In den traditionellen großen Dimensionen angelegt, recht achtbar gemacht, in einem langsamen Satze auch nicht ohne Intensität eine gewisse weite, wie in Meeresfernen verträumte Stimmung atmend, wollte auch Erwin Lendvais Symphonie in D-dur immerhin ernst genommen werden. Wie soll man indessen die geringe Kraft der Themen, die sich entweder auf berühmte Muster stützen (das Scherzo!), teils matt und unbedeutend auftreten, wie soll man die schwächliche Physiognomie der Erfindung mit den vielverheißenden jüngsten Erfolgen des Komponisten zusammenreimen? Gegenüber Werken wie Richard Mors' „Und Pippa tanzt“, wo ich vergeblich nach irgend etwas Persönlichem, nach Themen, nach Farbe, nach Aufbau, geschweige nach Charakter gesucht habe, gegenüber einer dürftigen, pathetisch aufgeblähten symphonischen Dichtung von Otto Lies, auch gegenüber dem aus unersichtlichem Grunde wieder aufgefrischten „Haschisch“ Adolph P. Boehms kann die Lendvaische Symphonie jedoch wenigstens als gute Arbeit bestehen. Mußte das nun sein? War ohne Mors und Lies und Haschisch gar nicht auszukommen? Wo steckte hier die Zukunft, der „Fortschritt“, das Neue? Einen Tag weniger, und das Fest wäre schon besser gewesen.

Kein Werk ersten Ranges, aber doch wenigstens eine pikante, gefällige Musik trug Heinrich G. Noren mit seinem Violinkonzert op. 38 bei. In vernünftig beherrschter traditioneller Form spielt er gewandt und witzig mit hübschen äußerlichen Themen, schreibt einen sehr dankbaren Violinpart und ein klingendes Orchester, und man kann ihm nicht gram sein. Im langsamen Flusse des Mittelsatzes freilich, wo das rhythmische Mousseux nicht mithilft, sieht man es klar: sein Wasserlein ist dünn. Nun, es fließt und springt doch in flotten Tempi ganz lustig. Manche witzige moderne Harmoniewendung ist auch episodisch, nicht logisch geboten, sondern in guter Laune so nebenher beliebt wie ein freundlicher Witz. Aber Spaß macht sie doch und klingt.

Viel ist also bei den reinen Orchesterwerken nicht abgefallen. Schlechter noch steht es um die Vokalwerke mit Orchesterbegleitung. Da sind zunächst einmal Sologesänge mit Orchester. Zwei Orchesterlieder von Heinrich Sthamer beruhen auf einem ästhetischen Grundirrtum. Gedichte von ausgesprochen subjektiv-lyrischem Charakter erfordern eine unbedingte Herausstellung des worttragenden Gesanges, als Subjekt über die Begleitung, und wenn dagegen der Komponist, sogar bewußt, dem Orchester die führende Rolle zuerteilt, die Singstimme aber zum bloßen Zuschauer degradiert, der zu den von ihm unbeeinflussten Vorgängen im Orchester seine Randbemerkungen macht, so denkt er nicht aus dem Willen des Gedichts heraus. Es gibt ja genug Fälle, wo eine symphonisch zusammenhängende, führende Gestaltung der Orchesterbegleitung notwendig ist, doch der vorliegende Fall gehört nicht dazu. Diskutabel wäre eine deskriptive Auffassung und selbständig führende Ausmalung durchs Orchester allenfalls in einigen Parteen des ersten von Sthamer vertonten Gedichtes „Es graut der Morgen“, ganz entschieden verfehlt aber ist die Interpretation des zweiten „Einmal noch“. Im übrigen gäben die beiden Gesänge durch ihre musikalische Qualität keinen besonderen Anlaß zu derlei Erörterungen, doch glaube ich meine kleine Auseinandersetzung durch die allgemeine Verbreitung des hier festgestellten Irrtumes rechtfertigen zu können. Durchaus keine Zukunftskunst, vielmehr mit bewährten alten Mitteln arbeitende, aber schöne Musik genoß man in Rudolf Werners dankbaren, klingenden und stimmungsvollen Zwiegesängen für Sopran und Tenor mit Orchester op. 23. Gesänge, die mit gesundem, künstlerischem Instinkt auch in den rechten materialgemäßen Stil gesetzt sind. Dürftig ist auch die Ernte an Chorwerken. Gisela Seldens trüber „Pilger“ sei nur erwähnt als Beleg für die

früher erwähnte Verwechslung von Originalität und dilettantischem Ungeschick. Weit besser ist schon Carl H. Davids frische „Sturmesmythe“, obschon ihre Darstellung der Schwüle vor dem Sturm reichlich primitiv und auch die Textauffassung nicht einwandfrei ist. Doch die Gegenwart hat aus sozialen Ursachen heraus im Durchschnitt wenig Chorkultur, produziert wenig Chormusik und ist auch vom materialentsprechenden reinen Chorkontrapunkt weit abgerückt, arbeitet vielmehr ihre Chorwerke mit instrumentaler, symphonischer Technik. Da freut man sich denn immerhin, ein leidliches Werk wie das Davidsche zu hören.

Ich komme zu einer Musik, die rein musikalisch in den vorliegenden Zusammenhang gehört, zu ihrer vollen Beurteilung aber ganz andersartige Gesichtspunkte erfordert: es ist eine in den Konzertsaal verpflanzte Bühnenmusik, die Schlußszene aus einer komischen Oper „Des Teufels Pergament“ von Alfred Schattmann. Auf der einen Seite ist es sicher verdienstlich, daß nunmehr Bühnenmusik auf einem Tonkünstlerfeste berücksichtigt worden. Andererseits ist es aber doch mißlich, über ein bloßes Fragment einer leitmotivisch gearbeiteten Oper nach einer konzertmäßigen, übrigens unvollkommenen Aufführung zu urteilen. Schattmann schreibt einen witzigen und klingenden Orchestersatz, der in flottem Strudel den musikalischen Dialog mit sich reißt, auch die Pantomime erraten läßt, lebendig schlagen frische Chorrufe drein — indessen, mehr noch als das Bühnenbild, das sich ja mit einiger Phantasie innerlich vorstellen läßt, fehlt einem der musikalische Zusammenhang des Ganzen, wovon dies Stück den Höhepunkt darstellen soll, das Kommen und Werden und Weben der Motive. Und so dankenswert Marsops neuester Vorschlag der Aufführung von Opernstücken auf einer stilisierten Bühne ist, diesen haltgebenden, orientierenden Zusammenhang wird man auch dann schmerzlich vermissen.

Damit können wir aus dem Schwall der Orchesterwerke uns in die intimeren Regionen der Kammermusik begeben. Und hier atmen wir auf: es wird doch auch gute, ehrliche Musik gemacht in unserer Zeit! Joseph Haas, der hochbegabte Reger-Schüler, bringt ein ganz prächtiges Divertimento für Streichquartett voller Farbe und Rhythmus, die melodische Erfindung frisch und rege, die Harmonik reich und von sinnlicher Klangfarbenwirkung, die Kontrapunktik durchaus linear und doch klingend, Kunst und Stimmung in einem, und es ist eine Lust, dem blutgesunden, da und dort an Dvořák's frische Art gemahnenden Musikanten zuzuhören. Auch Paul Scheinflug weiß mit einem Streichquartettsatze zu fesseln, einem kraftvollen, guten, festgeschlossenen Satze von mehr orchestral-akkordischem Gepräge, wogegen ich aus dem „polyphonen“ Umherirren der vier Stimmen eines Jan Ingenhovenschen Quartetts kein altes noch neues Prinzip herauserkenne.

Auch bei Rudi Stephans „Musik für sieben Saiteninstrumente (Streichquintett, Klavier, Harfe) in einem Satze nebst einem Nachspiel“ gelingt mir dies nicht durchweg. Ein vielverheißender, klingender Anfang, später inmitten einer nicht uninteressanten Arbeit auch die und jene feine harmonische und klangliche Wirkung: doch es fehlt meiner Empfindung nach die große Bindelinie des Müssens. Auch die unlogische Satzanordnung wirkt suspekt. Eine vorzügliche Arbeit aber hat aus einer Nachbargattung Paul Juon gestellt: ein kompaktes, fest gebautes und charaktervolles Klavierquartett op. 50 mit einem sehr feinen Scherzo „Zitternde Herzen“ (ironisch?), einem überlangen langsamen Teil und sehr kraftvollen Ecksätzen. Mit fester und glücklicher Hand gemachte Variationen über ein altes Ave Maria für Violine und Klavier op. 37 führt Julius Weismann vor, wohl eines unserer verheißungsvollsten Talente, und wieder hat man ein Werk, das man sich merkt: einige Längen in den mittleren Variationen, die ersten aber und die Schlußfuge Pracht- und Kernstücke.

Daneben fällt ein Brahmsesepigone, Willy Renner, mit einer sauberen, aber auch nur sauberen Violinsonate op. 4 sang- und klanglos ab.

Kein Staat ist mit den dargebotenen Klavierliedern zu machen. Man hört neuerdings viel von Joseph Marx. Ich kenne sonst noch nichts von ihm: doch was ich in Danzig von ihm kennen lernte, enttäuschte mich. Er ist ein guter Musiker, schreibt eine dankbare Singstimme, und malt in der seit Hugo Wolf üblichen Weise nicht ohne Geschmack in der Begleitung das Detail aus, doch vermisste ich die Geschlossenheit, die große Linie, und was damit zusammenhängt: eine unterscheidende Physiognomie in den einzelnen Stücken. Auf die Lieder von Walther Bransen einzugehen, darf ich mir mit einem abermaligen Hinweise auf die Verwechslung von Eigenart und Unreife ersparen. Der Musikausschuß hätte uns auch ihr Anhörmüssen ersparen können.

Wo so das Interesse sich auf das Programm konzentriert, müssen sich die selbstlos zu seiner Ausführung Beitragenden auch wohl selbstlos mit einer kurzen Erwähnung begnügen. Voran mögen die Danziger Chor- und Orchesterkräfte stehen, und ihr Dirigent, Fritz Binder, der voll Aufopferung mit den aus verschiedenen Vereinigungen frisch zusammengetretenen Ensembles ihr anspruchsvolles Programm einstudiert hatte. Sodann nenne ich die beiden Quartette Preß und Wendling und Genossen, Anna Hegner, Alexander Petschnikoff, Henry Prins-Danzig als Geiger, Eva Leßmann, Adelheide Pickert, Richard Fischer, Anton Sistermans, Willy Merkel, Franz Egenieff als Sänger, Leonid Kreutzer und Willy Renner als Klavierspieler. Vortreffliche Kammermusik- und nach den Verhältnissen brave Chor- und Orchesteraufführungen sind ihnen zu danken, und wenn schon das als Festlokal fungierende Variététheater keinen besonders angenehmen Aufenthalt bot, wenn schon das Programm manchen Mißgriff enthielt, so freut es einen doch immer, so viel willigen Idealismus für eine gute große Sache beieinander zu sehen. Denn, trotz aller Unvollkommenheiten, große und gute Wirkungen darf man von diesem ersten ostdeutschen Tonkünstlerfeste erhoffen.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen und österreichischen Zeitschriften

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 39. Jahrgang, No. 18 bis 20 (3. Mai bis 17. Mai 1912). — No. 18. „Heldenverehrung und Mißverständnis.“ Von Heinz Tiessen (Fortsetzung in No. 19, Schluß in No. 20). Erörterungen über die Strauß-Biographie von Max Steinitzer. Von dem Wort R. M. Rilkes ausgehend: „Ruhm ist schließlich nur der Inbegriff aller Mißverständnisse, die sich um einen neuen Namen sammeln“, meint Verfasser: „In einen solchen Inbegriff aller Mißverständnisse, wie sie sich um Strauß gesammelt haben, hineinzuleuchten, radikal und mit Aufwand eines umfassenden Materials, das war wohl der stärkste Gedanke des Steinitzerschen Buches, der Gedanke, der als solcher uneingeschränkte Sympathie verdient.“ Im Gegensatz zu Steinitzer, mit dessen „menschlichen wie künstlerischen Nivellierungsversuchen an Strauß“ sich Verfasser nicht ganz einverstanden erklärt, behandelt er mehr „die von Steinitzer vernachlässigte Sonderstellung Straußens.“ Tiessen sagt am Schluß seiner beachtenswerten Ausführungen: „Steinitzer hat, indem er durch Beseitigung der Mißverständnisse zur Verehrung seines Helden führen wollte, das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Der Held steht der Majorität fern, die Verehrung eines Helden ist auf Mißverständnisse gegründet — diese Tatsache ist nicht zu umgehen. Die Mißverständnisse waren in diesem Falle jedoch bisher von gehässiger Natur und zur Verehrung wenig geeignet. Ist eine Verehrung ohne Mißverständnisse überhaupt zu ermöglichen? Das ist der Kernpunkt des Problems. Steinitzer hat dies Problem nicht gelöst; er hat ein vereinfachtes Verfahren vorgezogen, bei welchem das Problematischste unter den Tisch fiel. Damit hat er sicherlich nicht eine Erfüllung gebracht — aber eins hat er getan: er hat in praktischer Klugheit gehandelt. Im Bewußtsein der Schwierigkeit des Ganzen hat er einen, wenn auch allzu summarischen und nicht erschöpfenden, so doch immerhin kleinen positiven Ausweg gefunden, der imstande ist, wenn auch nicht den letzten, so doch einen positiven Nutzen zu bringen für Strauß und seine Kunst. Vielleicht bringt uns Steinitzer später mehr; mehr und konzessionsloser aus sich selbst heraus; und weniger mit Absicht für den Unverstand eines großen Leserkreises adaptiert; weniger planvoll durch das Sieb der Mediokrität geseiht . . .“ — „Das angeblich von Gluck komponierte Schäferspiel ‚Die Malenkönigin‘.“ Von Georg Schünemann. „Die Melodien der ‚Malenkönigin‘ sind französischer Abstammung; gefällige Vaudevilles, hübsche Chansons und beliebte Opernarien von Rousseau, Mouret und Selitti. Wir haben also keine Oper von Gluck vor uns, sondern eine französische Liederreihe . . . So wird es das beste sein, man streicht den Namen Glucks von der Partitur.“ — „Aus dem Opernleben an der Riviera.“ Von Arthur Neisser. Über Aufführungen in Marseille und Nizza. — No. 19. „Musikpädagogisches.“ Von Kurt Singer. „An den ‚Handbüchern der Musiklehre‘, an den Musterausgaben Marteau's, an den Werken von Flesch und Eberhardt sieht man, wie kräftig musikpädagogisch besonders auf dem Felde der Violin-Pädagogik gearbeitet wird.“ — „Offener Brief an Prof. Dr. Arthur Seidl.“ Von Julius Kapp. Erwiderung von Arthur Seidl. Einsendung von Ludwig Frankenstein. Persönliche Kontroversen. — No. 20. „Richard Wagners letzte Lebensjahre.“ Besprechung des letzten Bandes der Glasenappschen Wagner-Biographie von Richard Sternfeld. — „Das Problem der modernen Klaviertechnik.“ Von Roderich von Mojsisovics. Anzeige des Buches gleichen Namens von Eugen Tetzl. — „Novitäten an der Mailänder Scala.“ Referat von Arthur Neisser.

— „Noch einmal die beiden Wagner-Briefe.“ Berichtigung von Julius Kapp, mit anschließender Erklärung von Richard Sternfeld.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 33. Jahrgang, Heft 15 und 16 (2. und 17. Mai 1912). — Heft 15. „Liszts Hamlet.“ Ein Nachwort zu den heurigen Liszt-Feiern von Gerhard von Keußler. Plädiert für die Aufführung des vernachlässigten „Hamlet“, „dieses Werk, das unter allen symphonischen Dichtungen des Meisters dessen Neuerungen am kühnsten durchführt.“ — „Die Kirchentonarten in Chopin's Werken.“ Den Verehrerinnen Chopin's gewidmet von C. Knayer. Die angeführten Stellen „verdanken ihre Eigenart und ihren Ursprung nicht einer Schrulle, sondern der Erinnerung des Tondichters an volks- und altertümliche Wendungen, die er in seiner slawischen Heimat aufgenommen hat“. — „Parsifal und Urheberrecht.“ Von Arnold Schönberg. Nachdruck aus dem Konzert-Taschenbuch von Emil Gutmann. — „Zu Lina Ramanns Tode.“ Nachruf von August Stradal. — „Heinrich Marschners Chöre.“ Von Leopold Hirschberg (Fortsetzung). V: Jäger- und Soldatenlieder. — In der Rubrik „Unsere Künstler“ werden von L. Androski skizziert: Mizzi Jeritza, Theo Drill-Orridge und William Miller. — „Musikalische Lausbubengeschichten. Im Tagebuche des zwölfjährigen Max aufgefunden“ von Walter Niemann. I: Der Russe. II: Mister Fox und Mister Knox. III: Im Operetten-Theater. — „Ferruccio Busoni: ‚Die Brautwahl‘.“ Bericht über die Hamburger Uraufführung von H. W. Draber. „Vielleicht trifft man das Werk am ehesten mit der Bezeichnung ‚szenische Musikdichtung‘, mit der Betonung auf ‚Musik‘, denn das Szenische tritt eigentlich so weit zurück, daß ein Bühnenerfolg vorläufig nicht konstatiert werden kann.“ — Heft 16. „Zur Repertoirenot der Opernbühne.“ Von Oswald Kühn. Der Artikel erörtert, außer der Pfiznerschen Neubearbeitung von Marschners „Templer und Jüdin“, noch eine Reihe anderer Themen und gibt unter anderem folgende „Sammelorder für die Kritik“ aus: „Es gilt heute, mit Enthusiasmus für das Künstlerische überhaupt in jeder Gestalt einzutreten. Es ist keine Zeit des Disputierens, es ist eine Zeit des gemeinsamen Kampfes im höchsten Interesse der Kunst, demgegenüber Sonderwünsche zunächst zurückzutreten haben. Die Kunst ist in Gefahr!...“ — „Erläuterungen zu Klavier-Abenden.“ Von Carl Fuchs (Schluß). Franz Liszt-Abend. — „Meister der Klaviermusik: Heinrich Stiehl.“ Von Walter Niemann. „Wir sind heute nicht so reich an moderner Klaviermusik dieser Art, die allen billigen Anforderungen technischer Rücksichtnahme auf Laienfänger entspräche, als daß wir Heinrich Stiehl nicht ein freundliches und dankbares Gedenken bewahren müßten.“ — „Musikalisches aus Briefen von J. V. Widmann.“ Von Alfred Beetschen. — „Unsere Künstler: Mattia Battistini.“ Von Carlos Droste. Über den ausgezeichneten italienischen Bariton. — „Max Reger in Meiningen. Der Dirigent im Konzertsaal. Max Regers Heim.“ Von Else Wormser.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 79. Jahrgang, No. 18—20 (2.—16. Mai 1912). — No. 18: „Einige Irrtümer R. M. Breithaupts.“ Von Mary Wurm. „Entgegen seiner früher vertretenen Meinung bezeichnet R. M. Breithaupt jetzt nun in einer Note seiner dritten Auflage [der „Natürlichen Klaviertechnik“] als den Begründer der physiologischen Richtung unserer Kunsttechnik, vor allem der Schultermechanik nicht Ludwig Deppe, sondern einen Amerikaner, Horace F. Clark (den mehrjährigen Schüler Deppes). Es ist dies eine Entstellung der wahren Tatsachen, wenn Clark als der Begründer angegeben wird, und es ist zu bedauern, daß Breithaupt sich durch diese falsche Behauptung heute zum Sprachrohr einer Angelegenheit macht, die schon 1905 (also vor 7 Jahren bereits) von Elisabeth Caland widerlegt und richtiggestellt worden ist.“ „Stilistisch wirkt das Buch nicht mehr wie

vordem; es ist, als ob die Begeisterung für den Stoff fehlt, die früher des Verfassers Feder einen gewissen Schwung und Farbenreichtum verlieh, und wodurch sich mancher über vorkommende Irrtümer und Widersprüche hat hinwegtäuschen lassen . . ." — No. 19: „Ferdinand Meister.“ Von Carl Mennicke. Über den in Nürnberg ansässigen Hofkapellmeister Meister, im Sommer Leiter der Symphoniekonzerte in Bad Wildungen, der sich durch seine Lortzing-, Tschai-kowsky-, Humperdinck-, Bruch-, Schillings-, Weingartner-, Berger-, Scholz-Feste, sowie durch seine Bemühungen, eine Besserung der gesellschaftlichen Stellung der Musiker herbeizuführen, einen Namen gemacht hat. — „Parsifal für Bayreuth.“ Von Arthur Prüfer. „Es handelt sich . . . hier um Verbütung der Entweihung eines im Kunstwerk verherrlichten, christlich religiösen Aktes selber, und nicht um eine ästhetische Stilfrage, und darum wurde ‚Parsifal‘ zur Weihe des Bay-reuther Hauses und Spiels und als Sinnbild des Bayreuther Gedankens, als Wagners Vermächtnis und letzter Wille, einzig zur Aufführung in Bayreuth be-stimmt.“ — No. 20. „Parsifal für Bayreuth.“ Von August Püringer. „In unsere Hände ist es jetzt wirklich gegeben, Wagners Lieblingsgedanken durchzusetzen. Ein Vermächtnis zu erfüllen. Wir stehen vor einer nationalen Ehrenpflicht und wären drauf und dran, eine unauslöschliche nationale Schmach auf uns zu laden, wenn wir in dem Augenblick, da wir allerorts Komitees bilden und Zurüstungen treffen, um Wagners Centenarium mit Emphase zu feiern, sein Vermächtnis in den Wind schlügen, seine reinste und beste Absicht den unbedenklichen Instinkten einiger Dutzend schlauer Unternehmer preisgäben . . ." — „Die Bayreuther Stipendienstiftung.“ Von H. W. Draber. „Der Punkt, auf den es mit ankommt, ist . . . der: Ist es nicht weit wichtiger, daß bei einer derartigen Stipendienver-teilung zunächst die Bewerbungen aus Tonkünstlerkreisen berücksichtigt werden, ehe überhaupt Angehörige anderer Berufszweige in Frage kommen können? Es wäre sicherlich sehr interessant, wenn alle diejenigen Komponisten, Kapellmeister, Opernsänger, Musiklehrer und Instrumentalkünstler, die seit 1907, also während der letzten fünf Jahre, um ein Bayreuth-Stipendium eingekommen sind, der Redaktion der ‚Neuen Zeitschrift für Musik‘ möglichst bald mitteilen würden, ob ihr Gesuch positiv oder negativ beantwortet worden ist . . .“

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 70. Jahrgang, No. 18 bis 20 (1. bis 15. Mai 1912). — No. 18. „Konzerte, die sich nicht bezahlen.“ Von August Spanuth. „Daß gar viele Berliner Konzerte mit der Kunst nur sehr geringen oder auch gar keinen Zusammenhang haben, ist oft schon behauptet worden; ohne daß diese Behauptung einen verringernden Einfluß auf die Konzertfülle gemacht hätte. Vielleicht werden wir nach und nach die überflüssigen Konzerte aber doch los, wenn man auf Schritt und Tritt nachweist, was für eine miserable Kapital-anlage sie bedeuten. Ist es doch der Geldpunkt, wo die Leute, eingeschlossen die Künstler (mit einziger Ausnahme natürlich von Richard Strauß), am kitzlichsten sind.“ — No. 19. „Operntextübersetzungen.“ Von Ernst Heine mann. „Das Endziel des Übersetzers muß . . . sein, den Text der Musik so anzuschmiegen, daß den Sängern eine von allem Zwang befreite Wiedergabe des Ganzen ermöglicht und der Eindruck erweckt wird, als ob aus der Übersetzung wie aus dem Original selbst die Musik hervorgegangen sei.“ — No. 20. „Eine verdiente Lektion für den Allgemeinen Deutschen Musikverein.“ Über die rechtsungültige Ausschlößung Dr. Edgar Istels aus dem Verein. (Wie bereits mitgeteilt, hat das Oberlandes-gericht in Jena die Berufung des Vereins gegen das Urteil des Weimarer Land-gerichts kostenpflichtig abgewiesen.) „Ein Verein, dem solche Dinge passieren, hat keine Veranlassung, beleidigt zu tun, wenn man ihn reformbedürftig nennt.“

DER MERKER (Wien), 2. Jahrgang, Heft 4—6 (25. November bis 25. Dezember 1910). — Heft 4. Sonderheft Prag. „Prag als Musikstadt.“ Von Jan Löwenbach. — „Die tschechische Tonkunst der Gegenwart in ihren Hauptrepräsentanten.“ Von Karl Hoffmeister. Behandelt kurz das Schaffen von: Smetana, Dvořák, Fibich, Bendl, von Kaan, Nedbal, Kovařovic, Foerster, Novák, Suk, Sin, Novotny, Stephán. — „Das tschechische Nationaltheater.“ Von Hermann Bahr. — „Aus meiner Jugend.“ Interessante Wiener Brahms-Erinnerungen. Von Josef Suk. — „Mein erstes Klaviersolo“ Von Vítězslav Novák. Amüsante Geschichte aus der Gymnasialzeit des Tonsetzers. — „Für Smetana's ‚Libussa‘.“ Von Karl Kovařovic. „Es ist zu verwundern, daß gerade jenes Werk des Meisters, in dem er auf dem Gebiet der ersten Oper und seines Schaffens überhaupt den Höhepunkt erreicht hat, das Bühnenfestspiel ‚Libussa‘ vom Auslande ganz unbeachtet geblieben ist. Gerade diese Oper könnte, insbesondere in Deutschland, im Lande Richard Wagners, wo der Musik Smetana's stets das beste Verständnis entgegengebracht wurde, mit dem glänzendsten Erfolge rechnen. In der Zeit des Wagnerischen Epigontums, wo bis auf wenige Ausnahmen die meisten Opernwerke mehr oder weniger gelungene Nachahmungen des genialen Neuerers sind, könnte Smetana's ‚Libussa‘, trotzdem sie vor fast vierzig Jahren (1872) komponiert wurde, eben durch die Originalität und unmittelbare Wirkungskraft ihrer Musik dem Auslande erst den richtigen Maßstab für die Bedeutung Smetana's in der Geschichte der Oper bringen und sein Bild wesentlich vervollständigen.“ — „Ein Brief Friedrich Smetana's an Josef Proksch.“ In deutscher Sprache mitgeteilt von Richard Batka. Das ungedruckte Schreiben des Begründers der tschechischen Nationalmusik ist an den berühmten Prager Klavierpädagogen Proksch, den Lehrer und väterlichen Freund Smetana's, gerichtet. — „Neues von Smetana.“ Von Bronislav Wellek (Fortsetzung). „Auch Smetana hatte seine Mathilde Wesendonk. Es war zur Zeit seines Wirkens im schwedischen Götaborg. Im Exil von Götaborg spielt, obwohl damals Smetana's erste Frau Katharina noch am Leben und ihm nach Götaborg gefolgt war, Smetana's ideales Freundschaftsverhältnis zu einer Frau Fröjda Beneck eine hervorragende Rolle.“ — Heft 5. „Die Grenzen des Komponierbaren.“ Von Max Schillings. „... nach meiner Überzeugung heißt es Mißbrauch mit der Göttergabe der Musik treiben, wenn man sie aus dem Wunderreich der Gefühle dauernd in das fremde Land der Begriffe zu Frohndiensten hineinzuzwingen sich bemüht. Immer bleibt es Tatsache, daß sie dieses Gebiet nur auf Krücken durchwandern kann, die Flügel wachsen aber erst wieder dort: jenseits von Gut und Böse. Auch der kühnste Zersprenger ‚altmodischer Ketten‘ Richard Strauß hat mich eines anderen nicht belehren können...“ — „Ein Brief Marschners an Herloßsohn.“ Mitgeteilt von Richard Batka. Handelt von dem heute gänzlich unbekannten Geiger Jerome Gelomy („meinen Liebling... der die Zauberkünste der ältesten seiner Kollegen zuschanden macht...“) — „Alexander von Zemlinsky.“ Von Rudolf Stefan Hoffmann. Eingehende Besprechung der komischen Oper „Kleider machen Leute“. „Auch Zemlinsky hat das Ideal, das ihm offenbar ganz unbewußt vorgeschwebt hat, wahrscheinlich nicht voll erreicht. Aber sehr nahe ist er ihm jedenfalls gekommen, wie noch keiner. Das ist wirklich eine komische Oper geworden, und daß sie modern ist, mögen ihr andere vorwerfen.“ — Heft 6. Dem Andenken von Josef Kainz gewidmet. „Wie Kainz ‚mich‘ und Richard Wagner spielte. Auch eine Erinnerung.“ Von Richard Batka. Über ein in Prag aus Anlaß des 25. Todestages des Bayreuther Meisters zur Aufführung gebrachtes Festspiel von Batka, mit Kainz als Richard Wagner.

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

273. **Jahrbücher der Musikbibliothek Peters für 1910 und 1911.** Herausgegeben von Rudolf Schwartz. 17. und 18. Jahrgang. Verlag: C. F. Peters, Leipzig. (je Mk. 4.—.)

Die beiden letzterschienenen Jahrbücher der Musikbibliothek Peters bestätigen hinsichtlich der wissenschaftlichen Gediegenheit und anregenden Reichhaltigkeit des Inhalts den Ruf, den die früheren Jahrgänge dieser Sammlung erworben haben. Von den literarischen Beiträgen sind an erster Stelle mehrere Arbeiten von Hermann Kretzschmar zu nennen; und unter ihnen namentlich die für weite Kreise interessante und aufschlußreiche Abhandlung „Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre“. Kretzschmar, der in seinem „Konzertführer“ zuerst nachdrücklich den praktischen und in seinen „Anregungen zur Hermeneutik“ den wissenschaftlich begründeten Hinweis auf die Affektenlehre und ihre Bedeutung für die ästhetische Wertung musikalischer Schöpfungen gegeben hat, weist jetzt die neuerdings aufgetauchte Behauptung zurück, die Affektenlehre sei eine aus dem Ende des 19. Jahrhunderts stammende „Erfindung“. Er bezeichnet das griechische Altertum als eigentliche Heimat der Affektenlehre, streift kurz ihre Behandlung durch die mittelalterlichen Musikschriftsteller und beschäftigt sich dann eingehend mit ihrem Einfluß auf die Ästhetiker und Theoretiker des 18. Jahrhunderts. Den Grund des Verfalls der Affektenlehre an der Wende des 19. Jahrhunderts erblickt Kretzschmar in „dem Zusammentreffen zweier unglücklicher Umstände: die Instrumentalmusik drang plötzlich und über Gebühr vor, die Allgemeinbildung der Musiker aber sank rapid von dem Niveau der Mattheson und Heinichen herab“. Für den, der später einmal die Geschichte der Affektenlehre schreiben wird, sind in diesem, trotz seiner komprimierten Form an Material wie an Gesichtspunkten ungemein reichen Aufsatz die Grundzüge fest vorgezeichnet. Auch Kretzschmars durch beide Jahrgänge gehende Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper, sowie seine Darstellung von „Lodovico Zaccani's Leben auf Grund seiner Autobiographie“ vermitteln die Kenntnis einer Fülle von musik- und kulturhistorischen Details, denen der scharf belichtende Vortrag des Erzählers stets sofort die richtige geschichtliche Einordnung gibt. Von den sonstigen Beiträgen sind für die Spezialforschung wertvoll Peter Wagners neue Ideen zur Rhythmik der Neumen, Ludwig Schiedermairs Studie „Zur Geschichte der frühdeutschen Oper“, die sich mit der Durlacher Oper im Beginn des 18. Jahrhunderts beschäftigt, Eugen Schmitz' Abhandlung „Zur Frühgeschichte der lyrischen Monodie Italiens im 17. Jahrhundert“, und der zwar etwas „völkisch“ pointierte, aber praktisch anregsame Vergleich zwischen älteren und neueren deutschen Volksweisen von Heinrich Rietsch. Beiden Jahrgängen ist zudem, wie üblich, das wertvolle, von Rudolf Schwartz mit gewohnter Sorgfalt zusammengestellte Verzeichnis der in allen Kulturländern im Laufe des Jahres erschienenen Bücher und Schriften über Musik beigegeben.

Interesse erregt auch die mit dem einleitenden Jahresbericht verbundene tabellarische Übersicht über die von den Besuchern der Musikbibliothek Peters am häufigsten benutzten Bücher und Musikalien. Nur darf man sich von einer solchen Statistik nicht zu irrigen Rückschlüssen verleiten lassen. Wenn der Herausgeber des Jahrbuchs über die Vernachlässigung der Werke klassischer und romantischer Tonsetzer klagt, so vergißt er, daß diese Kompositionen dank der billigen Preise heute den meisten Musikbessenen als Privateigentum angehören, und daß daher ihre ziffernmäßig geringe Benutzung in der Bibliothek keine Kontrolle über ihre tatsächliche Verbreitung als Studienmaterial gewährt. Andererseits erklärt sich das „Dominieren der Moderne“ sehr einfach aus ihrer schwereren Zugänglichkeit. Die Partituren der Symphonien von Beethoven kann jedermann leicht erwerben, nicht aber die Partitur des „Rosenkavaliers“. Es liegt also kein Grund vor zu der Klage: „Man sieht: das Interesse der Jugend ist mehr auf die technische Seite der Kunst gerichtet, ganz im Sinne des modernen Impressionismus gilt die Farbe mehr als die klare Linienführung, eine Auffassung, die vom pädagogischen Standpunkte aus schwerlich gutzuheißen ist.“ Das ist ein recht engherziger pädagogischer Standpunkt. Farbe und Linienführung sind künstlerische Ausdrucksmittel, von denen jedes an seinem Platze Berechtigung hat; „moderner Impressionismus“ aber ist ein vager Begriff, der erst näher erklärt werden müßte, ehe man darunter etwas Erziehungsschädliches verstehen könnte. Ergo: Freuen wir uns einer Einrichtung von der Art der Musikbibliothek Peters und der Tatsache, daß sie ihren Besuchern die Meisterwerke moderner Kunst in so liberaler Weise zur Verfügung stellt. Ob der Benutzer sich daraus nur Technik aneignet oder noch etwas mehr, das hängt einzig davon ab, wes Geistes Kind er selbst ist. So verhielt es sich schon zu der Zeit, als Beethovensche Partituren noch Novitäten waren. Paul Bekker

274. **Wilhelm Bäumer:** Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Vierter und letzter Band. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Joseph Gotzen. Verlag: Herdersche Verlagsbuchhandlung, Freiburg 1911. (Mk. 15.—.)

„Am schlimmsten war es jedoch, als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, daß Euer ‚Christ uns genade‘ aufhörte und niemand da war, der seine Stimme erhoben hätte; das romanische Volk nämlich hat keine eigenen Lieder nach Art eurer Landsleute.“ Also schrieb im 12. Jahrhundert der Mönch Gottfried an den Bischof Hartmann von Konstanz. Wüßte nicht, daß es seitdem wäre anders geworden. Es ist auch heute noch wahr: das Lied in der Reinkultur der verschiedensten Spezies ist allerdeutschestes Produkt, etwas durchaus germanischem Geiste entsprossenes. Auf fremden Boden verpflanzt, vermochte es sich nie zu akklimatisieren, es war kein Exportartikel und wird auch nie einer werden. Wer sich darüber klar ist, der weiß, wo die starken Wurzeln deutscher musikalischer Kunst zu suchen sind. Und daher, wenn der Rembrandtdeutsche gerade und

nur der „bodenständigen“ Kunst das beste Prognostikon stellt, dann braucht man an deutscher Kunst nicht zu verzweifeln, solange das Lied in ihr lebendig ist, und was etwa krank an ihr wäre, könnte am Liede genesen.

Gerade dieser Gesichtspunkt ist es, der an dieser Stelle hervorgehoben werden muß angesichts eines Werkes, wie das des Kirchenliedforschers Bäumker, der auch für alle ähnlich gerichteten Bestrebungen Gültigkeit hat. Was das Kirchenlied in der Entwicklung und Ausprägung eines kompositorischen Talentes bedeuten kann, das zeigen Erscheinungen wie die eines Robert Franz, und es läßt sich noch gar nicht absehen, welche Wirkungen für die Zukunft das Besinnen auf diesen wertvollsten Teil von unserer Urväter Hausrat einmal haben wird; wuchtig genug wäre das Fundament schon, um auch ein zweites Mal bachisch-gigantischen Maßen sichere Stütze zu geben.

Das Kirchenlied in seinen ältesten Exemplaren hat etwas an sich, das sein Widerspiel findet in den kindlich-offenen und doch wieder hoheitsvoll-verschlossenen Madonnen der alten Kölner Schule; es geht ein Reiz von ihnen aus, dessen herbe Süßigkeit mit dem erdhaften Aroma der Scholle wetteifert. Das überquellende religiöse Gefühl fand noch nicht überall den ganz gebändigten Ausdruck, aber gerade in ihrer eckig-kraftigen Holzschnittmanier liegt etwas vom Geist und Gemüt jener Tage, das uns grüßt wie ein besserer Teil unseres Selbst. Dieser Geist hätte bleiben sollen, auch mit der fortschreitenden Rundung der Form. Leider, daß er nicht blieb. „Denn niemand“, sagt der schon oben zitierte Denker, „sündigt ungestraft gegen den Geist der Tradition.“ Das Kirchenlied hat es erfahren müssen. Nachdem nun die alten Schätze wieder ans Licht gezogen sind, darf man hoffen, daß mit dem Wiederaufleben des echten Kirchenliedes auch ein Erwachen der Kirchenliedkomposition und — nicht zu vergessen, da unerläßliche Vorbedingung — der Kirchenlieddichtung verknüpft sein werde. Was besonders die Dichtung angeht, so ist man ja, wenigstens auf katholischer Seite, über das Stadium des Hoffens sogar schon hinaus.

Der vorliegende Schlußband des bekannten Bäumkerschen Werkes setzt ein mit Anfang des 19. Jahrhunderts, gerade da, wo die Linie des Verfalles den tiefsten Punkt erreicht hatte, wo das Kirchenlied sogar seiner Form nach mit der ledernen Paragraphenfreudigkeit irgendeines Strafgesetzbuches kaum unterscheidbare Ähnlichkeit hatte. Das ganze Elend einer saft- und kraftlosen Kirchenliedfabrikation läßt Bäumker noch einmal aufleben, um dann erkennen zu lassen, wie langsam, anfangs kaum merklich, die Linie wieder nach oben zeigte und dann, gegen die Mitte des Jahrhunderts, sich entschieden nach aufwärts bewegte. „Des Knaben Wunderhorn“ war's zuerst, das auch auf diesem Gebiete einen Ton gab, der aufhorchen machte („Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“ u. a.). Es folgten dann später Ludwig Aurbachers „Anthologie deutscher katholischer Gesänge aus älterer Zeit“, Hoffmann von Fallerslebens „Geschichte des Kirchenliedes“, die Sammlungen von Gärtner und Kehrlein und schließlich, im Jahre 1847, Heinrich Bones „Kantate“, der

erste gelungene Versuch, die Resultate der Forschung praktisch nutzbar zu machen. Von da ab ist dann die Sache endgültig zum Besseren entschieden, und es hebt ein eifriges Arbeiten an, dessen Erfolge bis in die neueste Zeit registriert werden. Gerade dies Aufsteigen aus tiefster Verwahrlosung zu liebevoller Pflege und verständiger Weiterbildung ist es, das die Bekanntschaft mit diesem vierten Bande so interessant macht.

Über Bäumker als Hymnologen braucht man kein Wort des Lobes mehr zu sagen; bedauern kann man es nur, daß er die Vollendung seines Werkes — eines neuen Denkmals des sprichwörtlich gewordenen deutschen Gelehrtenfleißes — nicht mehr erleben durfte. Seine Arbeitsweise ist aus den drei ersten Bänden bekannt genug, und auch bei diesem letzten muß man wieder besonders hervorheben die peinliche Genauigkeit der Arbeit, verbunden mit übersichtlicher Gruppierung der Resultate, Eigenschaften, die leider nicht so selbstverständlich sind, als man vielleicht glauben möchte, die auch nur der nach ihrem wahren Werte zu schätzen weiß, der einmal unter dem Gegenteil zu leiden hatte. Wie immer, wenn das schwere Geschütz der Quellenforschung aufgefahren wird, so war es auch Bäumker vergönnt, manch lieb gewordene „Wahrheit“ zur Legende zu machen, dafür aber manch einen strittigen Punkt für immer zu entscheiden. Als Ganzes wird das Werk wohl ebensowenig als Wackernagel überholt werden können, wenn auch für die Spezialforschung verheißungsvolle Aufgaben offenbleiben oder besser erst möglich geworden sind.

Joh. Hatzfeld
275. **Bernard Scharlitt:** Friedrich Chopin's Gesammelte Briefe. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Man hat darüber geklagt, daß die Briefliteratur an Gewicht immer mehr zurückgehe: Der moderne Mensch, durch ein vielverzweigtes Leben gehetzt, bringt nicht Lust noch Kraft auf, sich ausführlich mitzuteilen; weder anderen noch sich. Die behagliche epische Breite der Darstellung ist, wie überall, so besonders hier, einer Kurzatmigkeit gewichen, die sich auf das Notwendigste beschränkt. Der ungeheure Aufschwung einer starken Talente verschlingenden Publizistik hat diese feuilletonistische Kurzatmigkeit zum Range einer literarischen Note erhoben. Also: man braucht keine Briefe zu schreiben. Man braucht sich auf diesem Wege nicht fortzupflanzen. Das Bewußtsein, immer und vor breiter Öffentlichkeit aktuell zu sein, entschädigt für eine höchst problematische Unsterblichkeit.

Ist das wahr, dann hat die Musikerbriefliteratur kaum ein goldenes Zeitalter erlebt. Der Musiker, der sich in seine Welt einspannt, der Zeit und des Raumes unbewußt dahinträumt, fand nur schwer und langsam das Mittel, sich anders als in Tönen langatmig mitzuteilen. Und wenn er's fand, strömte dann wirklich sein ganzes Menschentum in das Wort? War's nicht oft ein unbeholfenes Stammeln, das die Größe nur von fern durchschimmern ließ? Erst das neunzehnte Jahrhundert hat dem Musiker die Zunge gelöst. Je mehr er sich aus seiner wahrhaft splendid isolation befreite, je mehr die Tonkunst in die

gefährliche Nachbarschaft anderer Künste geriet, desto genußreicher wurde die Lektüre der Briefe. Sie enthüllen uns ein Wesentliches der ganzen Größe. Schon ein Felix Mendelssohn zeigt den Musiker als Briefschreiber auf einem erstaunlichen Niveau. Aber die Epoche Berlioz-Wagner-Liszt, von Carl Maria v. Weber vorgeahnt, führt der Musikbriefliteratur ein Material zu, in dem sich der erweiterte Horizont des zum Tondichter gewordenen Tonkünstlers spiegelt. Und diesem goldenen Zeitalter, das in so raschem Tempo heraufgekommen war, soll nun durch den Aktualitätsdrang öffentlich schreibender Musiker ein Ziel gesetzt werden?

Jetzt tauchen aus der Briefliteratur der Vergangenheit die Bekenntnisse des Romantikers par excellence, Friedrich Chopin's, auf; gesammelt und mit einer sehr instruktiven Einleitung versehen. Scharlitt, der dem Meister hingebende Mühe widmet, beruft sich auch für Chopin's Stil auf Nietzsche's Wort: „einen inneren Zustand, eine innere Spannung durch Zeichen, eingerechnet das Tempo dieser Zeichen, mitzuteilen.“ Gewiß. Doch sind diese Briefe wirklich ein Reflex der künstlerischen Persönlichkeit zu nennen? Wohl kaum. Zeigen sie uns ein Hinausstreben über die schon als berechnete Eigentümlichkeit gepriesene Beschränkung des Musikers? Gewiß nicht. Chopin's unvergleichliche Tondichtungen sind in ihrem weltfremden Dahinträumen völlig voraussetzungslos; ja sie fordern gebieterisch ein Sichabsondern, damit der Kräfteverbrauch des Nervenmenschen das Maß nicht überschreite, die innere Entspannung sich ungehemmt vollziehe. Die nervöse Naivität des erfindungsreichsten Romantikers sträubt sich gegen Tatsachen wie gegen alles Literarische. Die Worte der George Sand: „Hat er doch niemals die Tatsachen im wahren Lichte gesehen, noch auch von der menschlichen Natur sich in irgend welcher Hinsicht Rechenschaft gegeben. Seine Seele ist ganz Poesie und Musik, und er kann daher nichts vertragen, was seiner Anschauungsweise widerspricht,“ sind ebenso bezeichnend wie die übereinstimmenden Mitteilungen seiner Freunde, daß er seit seiner Niederlassung in Paris niemals ein Buch gelesen habe.

So verzichten Chopin's Briefe von vornherein darauf, als literarisch zu gelten; und auch Scharlitt, der sie uns zum ersten Male gesammelt vorlegt, schließt sich diesem Verzicht an. Ist der Leser also nach dieser Seite völlig illusionslos, so wird er um so sicherer für den Briefschreiber erobert. Denn die Bekenntnisse eines Ausnahmemenschen vom Range dieses Meisters müssen notwendig selbst in ihrer sachlichen Begrenzung Schlaglichter auf seine menschliche Größe werfen, müssen auch in ihren Lücken beredt sein. Sie gewinnen an Wert, wenn wir wissen, daß hier ein ängstlich auf die Verschleierung des Inneren bedachter Mensch sich ohne Hülle gibt. Und dann erschließen sich uns auch sogleich die Beziehungen zwischen ihm und dem Künstler. Dieser erschrickt vor der Monumentalität eines Beethoven. Sie verrät sich auch in dem spannungsreichen Stammeln des briefschreibenden Menschen. Wir hören den Atem jemandes, der sich mit Gott und der Welt auseinandersetzt. Es ist die aus Leiden geborene Titanenphilosophie, die nach Ausdruck

ringt. Bei Beethoven wirkt auch das Unliterarische, Welt- und Wissenschaftsfremde monumental. Und was wir sonst menschliche Schwächen nennen, hier reiht es sich wie selbstverständlich als Begleiterscheinung der Größe an. Anders Chopin. Dem kleineren Format des Künstlers entspricht ein geringeres Menschentum. An die Welträtsel zu rühren, kommt ihm nicht bei. Doch findet er, sarkastisch überlegen und salonmäßig, voltairisch gestimmt, die Kraft zum geistreichen Aphorismus (146. Brief an Julian Fontana): „Das Schlimmste daran ist, daß wir das Werk eines berühmten Geigenmachers, irgend eines Stradivarius sui generis sind, der nicht mehr da ist, um uns zu reparieren.“ Wir bemerken das Talent zur Causerie, der auch den unliterarischen Polen eng mit dem Franzosentum verknüpft. Und bald erscheint uns der Träumer mit seinem unendlich fruchtbaren Halbirresein auch nicht ganz so weltfremd mehr: der Causeur verplaudert sich, um seine Angehörigen zeitgemäß zu unterhalten, durch die faits divers bis in die chronique scandaleuse, die er nicht ohne Grazie behandelt. Auch nicht ohne Witz. Denn im Witz sucht sich der Musiker von jeder zu entspannen, hier, im calembourg, nicht im tiefer begründeten Humor entschädigt er nur zu oft für geistige Leere. In unserem Chopin wird der Witz noch durch angeborene polnische Nörgelsucht beflügelt und individuell bereichert, die geistige Leere durch esprit gedeckt. Ja, noch mehr: Chopin ist klug. Selbst der den Kinderschuhen kaum entwachsene unterläßt nicht, einem für fremde Ohren nicht bestimmten, ihm unter Umständen schädlichen Urteil hinzuzufügen: „Das aber bleibt unter uns!“ Die Überraschung geht noch weiter: Die Weltfremdheit Chopin's macht vor dem Verleger halt. In dem (nach außen hin bemäntelten) Bewußtsein des homme supérieur fordert er von ihm unbegrenztes Entgegenkommen, spielt den einen gegen den andern aus, nennt ihn, zumal wenn er Jude ist, sehr bald einen Schurken und enttäuscht durch seine geschäftliche Nüchternheit. Wie seltsam kontrastiert mit solchen Derbheiten die schwärmerische (echt polnische und doch auch echt romantische) Hingabe an Seinesgleichen, besonders an Polen! Denn daß diese ihm am nächsten stehen, daß die Warschauer Kindheitseindrücke ihn stets heimsuchen; daß seine Wehmüt, sein Zäl, den Künstler und den Menschen beherrscht, daß sein Herz selbst über den unpolitischen Geist siegt, wenn es Polens Unabhängigkeit gilt, wird z. B. durch den stürmischen Brief an Fontana No. 136 zur Evidenz bewiesen und von dem Herausgeber in seiner Einleitung in die rechte Beleuchtung gerückt.

Doch Chopin's Schwäche ist wirklich lebenswürdige, auch konstitutionell begründete Schwäche, wie sie dem kleineren Format des großen Künstlers entspricht. Sie verrät sich in der ängstlichen Rücksicht auf die Dinge der Welt, auf die Wünsche hoher und höchster Gesellschaft. Sie zeigt sich in der Unentschlossenheit, die sich in eindringender Selbstanalyse selbst bekennt und die sich auch hier in dem etappenreichen, stückweisen Briefschreiben äußert. Am klarsten aber in seinem Verhältnis zu George Sand, die ihn als die Stärkere in ihren Bann schlägt und nur aus solchem Gefühl her-

aus ihrer sonstigen Unbeständigkeit für lange Jahre entsagt. Auf das, was dem Bruch mit dem Tondichter voranging, fällt manch neues Licht; und des Seltamen Biographie wird in dankenswerter Weise ergänzt.

Der Herausgeber aber, mühevoller Kärnerarbeit verrichtend, betrachtete sein Werk mit der Einreihung und Übersetzung von neu aufgefundenen Briefen noch nicht als getan. Er übertrug sie nicht nur aus einem sehr charakteristischen Polnisch in ein Deutsch, dem man die Bildhaftigkeit der Ursprache noch anmerkt; er nützte nicht nur, was Ferdinand Hoesick und Karłowicz als Entdecker der Chopinforschung geleistet; er ließ auch, (wie Hoesick) durch Karasowski's Sorglosigkeit in einem Falle mißtrauisch gemacht, das gesamte von jenem mitgeteilte Briefmaterial Revue passieren und stellte den mißhandelten Urtext wieder her; und er versah endlich die Briefe mit Kommentaren, die, obwohl ein wenig redselig und allzusehr mit übler Nachrede belastet, doch auch der Sache einen hervorragenden Dienst leisten. Man hat allen Grund, ihm zu danken, daß er den Ruhelosen zunächst ein buen retiro geschaffen hat. Es lohnt, etwas Neues daraus zu formen. Die dem Text eingefügten Bilder beleben den allmählich und besonders in den neuen Grzymala-Briefen sich bis ins Tragische steigenden Eindruck.

Dr. Adolf Weißmann

276. Carl Stumpf: Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. 6. Heft. Verlag: J. A. Barth, Leipzig 1909. (Mk. 5.—.)

Aus dem Inhalt interessiert besonders Stumpfs Aufsatz über Konsonanz und Konkordanz. Der Verfasser will den Begriff Konsonanz, soweit er sich auf Dur- und Molldreiklänge bezieht, durch „Konkordanz“ ersetzen, indem er zugleich seine auf Verschmelzung gegründete Konsonanztheorie nur auf Intervalle als anwendbar erklärt. Konsonanz und Dissonanz seien nur graduell verschieden, die Grenze könne verschieden gezogen werden, spätere Musiksysteme würden vielleicht die Siebenergruppe (die kleine Septe usw.) noch zu den Konsonanzen rechnen. Dagegen seien Konkordanz und Diskordanz spezifisch verschieden, hier gebe es keinen Übergang und keine Zwischenstufen, sondern eine unverschiebbare Grenzlinie, die höchstens mit dem gesamten Musiksystem aus der Welt geschafft werden könne. Konsonanz sei ferner eine Sache der direkten sinnlichen Wahrnehmung, Konkordanz aber eine Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens. Mit dem Konkordanzbegriff komme die Musiktheorie nicht aus, denn die empirische Konsonanz des Dur- und Molldreiklanges verlange ihrerseits einen zureichenden Grund, der mit der paarweisen Verschmelzung der Dreiklangsintervalle, also mit dem engeren (Stumpfschen) Konsonanzbegriff gegeben sei. Da die Oktave $c-c$ außer der Quinte g sowohl die Terz e wie die Terz e als gleich gut verschmelzende Intervalle (Einfügungstöne) zulasse, so seien Dur und Moll gleichberechtigt; der Dualismus sei so auf die einfachste Weise, ohne Rechenkünste und H. Riemanns unhaltbare Untertontheorie, begründet. Das Problem der spezifischen Wirkung des Dur- und Mollklanges gehöre der Gefühlslehre an.

XI. 18.

Dem hochgeschätzten Berliner Gelehrten kann ich diesmal nicht beistimmen. Die Anwendung der Verschmelzungstheorie auf Dreiklänge im Sinne einer paarweisen Intervallvergleiche erscheint mir verfehlt; denn ganz sicher werden der Dur- und Mollklang, auch wenn darin die Einzeltöne unterschieden werden, als Ganzes und nicht etwa nur als Intervallkomplex wahrgenommen. Wie sollte dem auch anders sein, da doch der Durklang in seiner Gesamtheit Erzeugnis und Vertreter seines Fundamentaltones (Kombinationstones) ist. An der Naturqualität des Molldreiklanges und des Durseptklanges ändert die temperierte Stimmung, insbesondere die etwas zu hohe Terz bzw. Septe nichts, wie ja auch Stumpf zugibt, daß unter Umständen die Septe im Sinne von 4:7 intoniert und verstanden werden kann. (Die prinzipielle Verwerfung der natürlichen Sept als Bauelement unseres Musiksystems scheint mir auch durch Stumpf keineswegs überzeugend begründet zu sein.) Daß der Durseptklang von uns als dissonant (nicht schlußfähig) gehört wird, erklärt sich einfach durch die gewohnte Folge Dom.-Tonika. Beweis die konsonanzähnliche Wirkung des sogenannten phrygischen Schlusses ohne oder mit Septe, also in einem Falle, wo der Fortgang zur Tonika gewohnheitsmäßig nicht erwartet wird. Noch drastischer wird die mögliche Konsonanz („Konkordanz“) von Nichtdreiklängen durch die Schlußfähigkeit des sogenannten Rameau'schen Sextakkordes ($c\ e\ g\ a$) und des Mollseptakkordes ($a\ c\ e\ g$) erwiesen, deren Einzelintervalle — nebenbei bemerkt — vorzüglich miteinander verschmelzen, also bei konsequenter Ausbildung der Verschmelzungstheorie auch nach Stumpf konsonante Akkorde ergeben müßten (vgl. § 11 und S. 156 meiner fortschrittlichen Harmonie- und Melodielehre von 1908 und die Notenbeispiele daselbst).

Für die praktische Musik endet die Obertonreihe schon mit der letzten einfachen Zahl 9 (der None). Keineswegs hören wir den Molldreiklang als 10:12:15, vielmehr, wie ich durch meine Schriften bewiesen zu haben glaube, im Zweifel als Doppelklang vom Typus $A\ C\ e\ (g)$, mit g als Obertonquint von C , entsprechend dem e als Quinte von A . Durch diese Analyse wird zugleich der Gefühlsunterschied des Mollklanges gegen den Durklang restlos erklärt. Der Dualismus tritt dann nur äußerlich in der Klangbildung zutage (der Durklang ist ein einfacher, der Mollklang ein Doppelklang); da aber das Klangprinzip auch beim Mollklang dur- d. h. obertonmäßig ist, so bleibt der Monismus überall die naturgemäße Grundlage der Musik.

Ich glaube, daß Stumpf zur Sonderung von Konsonanz und Konkordanz hauptsächlich durch den übermäßigen Dreiklang veranlaßt ist. Die Verschmelzungstheorie (paarweise Vergleichung der Intervalle in $c\ e\ g$) konnte die musikalische Dissonanzwertung dieses Akkordes nicht erklären. An anderer Stelle hoffe ich aber durch zahlreiche Beispiele am Klavier zu beweisen, daß auch er unter Umständen schlußfähig ist, nämlich als Doppelklang $C\ E\ g$ (h), mit h als Obertonquint des E -Klanges. Dabei wird die Aufmerksamkeit immer nur auf die beiden Terzintervalle $c-e$ und $e-g$ gerichtet, nicht aber auch zugleich auf das unsichere Intervall $c-g$.

Original from 25

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Konsonanzunterschied der analogen Doppelklänge C E gis (b) und C Es g (b) = C-Mollklang folgt aus diesen ihren Analysen von selbst. In etwas gibt auch das von Stumpf mitgeteilte vorläufige Resultat der vergleichenden Musikwissenschaft zu denken, daß Dur im allgemeinen merklich angenehmer als andere Zusammenklänge empfunden, Moll dagegen etwa dem übermäßigen Dreiklang gleichgestellt wird. — Muß ich somit die Aufstellung des neuen Konsonanzbegriffes „Konkordanz“ als unberechtigt und überflüssig ablehnen, so kann ich überhaupt den Konsonanzbegriff nicht als eine absolute, ein für allemal feststehende, sondern nur als eine relative, der Entwicklung unterworfenen Größe anerkennen, in Übereinstimmung mit Stumpfs früherer, auf Verschmelzung beruhender Konsonanztheorie (s. o.). Das entscheidende Kriterium für den jeweiligen Stand der Konsonanzfrage ist Schlußfähigkeit, und man täte besser, den nachgerade äußerst verworrenen Konsonanzbegriff durch jenes Kriterium vollständig zu ersetzen. Konsonant wären dann alle Klänge (sowohl Intervalle wie Akkorde), die einen schlußfähigen Eindruck machen. Schließlich ist noch zu erwähnen, daß Empfinden und Denken überall in der Musik, auch abgesehen vom Konsonanzproblem, unterschieden werden müssen, wie ja auch die physikalischen und physiologischen Feststellungen fortwährend durch psychologische Einwirkungen beeinflusst und modifiziert werden.

In ihrem Aufsatz über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst kommen Stumpf und v. Hornbostel auf die bisherigen Ergebnisse der vergleichenden Musikwissenschaft zurück (vgl. meine Besprechung von Stumpfs „Die Anfänge der Musik“ in XI, 10 dieser Zeitschrift). Im Anschluß an die gleichstufigen siamesischen und javanischen Tonleitern bemerkt Stumpf: „Nichts kann die selbst unter den Psychologen noch verbreitete Meinung, als sei unser Tonsystem das einzig mögliche, überzeugender widerlegen, als die Existenz dieser Leitern.“

Wolfgang Köhler setzt seine akustischen Untersuchungen über die Vokalähnlichkeit einfacher Töne fort und erstrebt, indem er Tonhöhe durch Tonqualität ersetzt wissen will, eine bedeutsame Reform der Lehre von den Tonempfindungen, ohne indessen die Untersuchungen schon für abgeschlossen zu halten.

Georg Capellen

277. Friedrich Hirth: Johann Peter Lyser, der Dichter, Maler, Musiker. Verlag: Georg Müller, München und Leipzig 1911.

Das Buch handelt von einem mittelmäßigen Dichter, einem naiven, handwerklichen Zeichner, einem tauben Musiker, der nicht komponierte, — von Lyser, den sein Biograph als den vorzüglichsten aller Literaten bezeichnet. Damit trifft er den Kern der ganzen, interessanten, kleinen Persönlichkeit. In dieser und um diese lernen wir nämlich das gemütliche und gemütvolle Individuelle jener merkwürdigen nachklassischen Periode kennen, die ebenso bescheidene wie eitle Selbstbespiegelung ihrer zweiten Geister, das Enge und Kleinliche, aber mit alledem auch die fast selbstverständliche, elegante Künstlerschaft, die wir in ihrer

feinsten Kultur bei Richter und Schwind, bei Mörike und Greif, bei Schumann und Franz lieben und bewundern. Mit diesen ist Lyser nicht zu vergleichen. Er ist nur in seiner Halbheit originell, die aber so viel Bestechendes und Liebenswertes hat, daß sie etwas Positives wird. Was ist originell? Ein Mensch wie Lyser mit seiner Windbeutelei, mit seiner vergnügten, frechen „Anempfindung“, seiner außerordentlich gewiegten und gewitzten Geschicklichkeit, das alles mit großem Fleiße (man sehe sich das 40 Seiten lange Verzeichnis seiner Schriften und Aufsätze an) in anschauliche Produktion umgesetzt, die, fast immer nur für den Tag bestimmt, von einem guten Engel bewacht wird, daß sie auch dem Jahre diene, — das ist ein origineller Mann; und darum hat er von einem feinsinnigen Gelehrten diese umfassende, liebevoll durchgeführte, vom Verlag vortrefflich ausgestattete Monographie erhalten. Den interessantesten und anziehendsten Schmuck aber bilden die dem Bande beigegebenen 60 Zeichnungen Lyser's, die bei allem Dilettantismus eine innige Lebendigkeit und eine zarte, schüchterne Anmut auszeichnet. Als Maler ist er überhaupt am eigensten. Sonst stellt er das sonderbare Phänomen eines empfänglichen Poeten dar, in dem ganze Kategorien verschiedenartigster Genialitäten beieinander leben können, ohne die sie beherbergende Seele aufzuzehren. Und mit alledem sehen wir das Schicksal vorüberziehen; wir beobachten, wie es einen begabten Schlemihl verführt und hetzt, besänftigt und ermutigt, ihm schuldlose Schuld aufwälzt und ihn dann im Schmutze umkommen läßt. — Der Musiker — wenn er nur als solcher liest — erfährt aus dem Buche vielerlei über seine fraglichen und unfraglichen Beziehungen zu Beethoven, Paganini, Schumann und Mendelssohn und anderes mehr. Überdies zieht sich das Musikertum durch die gesamte Tätigkeit Lyser's. Er behandelt als Dichter, als Journalist und als Ästhet außer den Genannten Bach, Händel, Mozart, Haydn, Vogler, Meyerbeer u. a., er schrieb musikalische Novellen, er dichtete Opern und „Moderne Lieder für Komposition“ und noch hundert Sachen, die alle von einem tiefen Verständnis für die schönste der Künste zeugen, so daß man ihn, den Tauben, auch wohl als Musiker gelten lassen kann.¹⁾

Arno Nadel

MUSIKALIEN

278. Emil Hess: Gesänge für eine Singstimme mit Klavier. op. 11 bis op. 21 (jedes op. No. 1—4). Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Vor mir liegen 44 Gesänge desselben Komponisten. Begabung dafür kann man ihm nicht absprechen. Zu loben ist überall das Streben nach Einfachheit und knappem Ausdruck bei sanglicher Melodieführung und gut klingendem Klaviersatz. In den ersten Heften findet sich jedoch viel Konventionelles, das später glücklicherweise wegfällt. Da ist z. B. in op. 21 der oft komponierte „Säterspruch“ von C. F. Meyer,

¹⁾ Vgl. übrigens zu der Biographie von Hirth das „Eingesandt“ im Nachrichten-Teil des vorliegenden Heftes. Red.

ein Gesang, den man als einen Meisterwurf an Erfindung und Charakteristik bezeichnen muß. Wer so etwas zu schauen und in einfachen Strichen so zu gestalten vermag, wie das Ausschreiten des Säers und das Auswerfen des Samens, der steht bedeutend über dem Durchschnitt.

279. **Frank L. Limbert:** „Junker Recheberger.“ Ballade von Ludwig Uhland für Männerchor und Orchester. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 2.—.)

Ein wirkungsvolles, frisches Werk, das sich auf hübschen und charakteristischen Orchestermotiven aufbaut. Der Chorsatz ist nicht schwer zu bewältigen. Die Einstudierung und Aufführung wird tüchtigen Chören gewiß Freude bereiten.

280. **Anna Hegeler:** Vier Lieder nach chinesischen Texten (deutsch von Hans Bethge) für eine Singstimme und Pianoforte. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig. (je Mk. 1.50.)

Diese Texte werden jetzt sehr oft komponiert. Das ist die vierte Vertonung, die ich in kurzer Zeit kennen lerne. Ob sie es verdienen, ist eine andere Frage, denn vieles ist in ihnen, was unserem Gemütsleben doch sehr wenig sagt. Diese vorliegenden Kompositionen sind zarte Gebilde einer talentvollen Autorin, die wohl Beachtung verdienen. Sie verleugnen ihre Abstammung von der modernen französischen Schule nicht und man muß manches harmonisch Forcierte mit in den Kauf nehmen, aber das Gesamtbild ist durch den ausgereiften Stil doch ein sehr gutes.

281. **Eugen Onegin:** Elf Gesänge für eine Singstimme und Klavier. Verlag: Alb. Stahl, Berlin. (je Mk. 1.— bzw. 1.20.)

Der Autor hat entschieden Begabung für das Lied. Er illustriert seine Gesänge oft durch treffende Motive, auch Stimmung muß man seinen Arbeiten zuerkennen. Aber die ganze Musik hat so etwas Saloppes und Unfertiges an sich, daß man ihrer nicht recht froh wird. Für manche Modulation müßte man seine Ohren erst umstellen, um sie genießbar finden zu können. Und schon äußerlich diese vielen Stichfehler durch Versetzungszeichen! Als wenn man bei der Korrektur nicht einmal so viel Zeit gehabt hätte, diese Kleinigkeiten in Ordnung zu bringen. Emil Thilo

282. **Erwin Lendvai:** Air, Vieille chanson, Menuet galant, Gavotte à la Watteau. Für Violoncello und Pianoforte. op. 3. Edition Steingraber, Leipzig (je Mk. 1.—).

In allen vier Stücken verleugnet sich nirgends der gute, geschmackvolle und in allen Sätteln der Harmonik und des Kontrapunktes gerechte Komponist. Daher kann jeder Musiker an der interessanten Begleitung und an dem nicht schablonenmäßigen Aufbau der Stücke seine Freude haben. Die beiden ersten, getragenen Stücke werden immer von guter Wirkung sein, besonders die fast klassisch anmutende Air. Menuet und Gavotte bieten dem Cellisten technisch nicht viel Anregendes und sind auch mit zu geringem melodischen Aufwand verfertigt, als daß sie große äußere Wirkung erzielen könnten.

283. **Wilhelm Jeral:** Konzert-Etüde für Violoncell und Klavier. op. 13. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Ein echtes Virtuosenstück im Stile des Popperschen „Elfentanzes“. Nicht nur als Etüde von Wert für die Entwicklung der Spiccato-Stricharten, sondern auch musikalisch reizvoll genug und trotz der Schwierigkeiten so dankbar für das Instrument geschrieben, daß es auch im Konzertsaal Verwendung finden kann.

284. **Bernhard Romberg:** Sonaten B- und C-dur für Violoncell und Klavier, op. 43 Nr. 1 u. 2. Revidiert und mit freier Klavierbegleitung versehen von Wilhelm Jeral. Verlag: Universal-Edition, Wien.

In Fingersätzen und Bogenstrichen genau und einwandfrei bezeichnet und mit einer Klavierbegleitung versehen, die stilvoll zum Charakter der Sonaten paßt und sie als Übungsstücke schmackhaft macht.

285. **Jean Louis Duport:** 21 Übungen für Violoncell mit Begleitung eines II. Violoncellos. Revidiert und mit vervollständigter Begleitung neu herausgegeben von Joseph Sulzer. Verlag: Universal-Edition, Wien. (Heft I und II je Mk. 1.80.)

Diese längst im Lehrplan eines jeden Cellolehrers aufgenommenen Etüden sind gut und sorgfältig (auch in den dynamischen Bezeichnungen) revidiert worden und bieten mit der klangvoll gesetzten Begleitung des zweiten Violoncellos den denkbar besten und angenehmsten Übungsstoff.

286. **J. J. F. Dotzauer:** 100 Übungen für Violoncell mit Begleitung eines II. Violoncellos. op. 123 Revidiert und mit Fingersatz versehen von Wilhelm Jeral. Verlag: Universal-Edition, Wien. (Heft I—IV je Mk. 1.20.)

Ein praktisches, in der Schwierigkeit fortschreitendes Übungsmaterial, dessen Wert bekannt ist. Auch diese neue Ausgabe verdient die Beachtung der Pädagogen.

287. **René Schidenhelm:** Ballade pour Violoncelle et Orchestre (ou Piano). op. 7. (6 Fr.). — Scherzo-Sérénade pour Violoncelle et Orchestre (ou Piano). op. 9. (5 Fr.). Verlag: E. Demets, Paris.

Die Ballade ist ein ganzes Konzertstück oder zum mindesten eine ganze Phantasie, so ausgesponnen und so vielgestaltet in ihren Kontrasten ist sie. Für diese Form ist des Guten sogar zuviel getan. Vor lauter Abwechslung ändert sich der Charakter des Stückes so oft, daß von einer Zerstückelung des Eindrucks gesprochen werden muß. Das ist alles so unruhig und auch in der Begleitung so gesucht originell, daß man nicht viel Freude an diesem Werke haben kann. Auch die Schwierigkeit der technischen Partien steht in keinem Verhältnis zu ihrem musikalischen Werte. Da ist die Scherzo-Sérénade schon einfacher und konsequenter gehalten. Falls das Orchester pikant und duftig instrumentiert ist, kann ein guter Cellist aus diesem vielleicht nur etwas zu ausgedehnten Stück aparte Wirkungen herausholen. Es ist in der Manier von Saint-Saëns gehalten, ohne allerdings die Leichtigkeit der Erfindung, die dem greisen französischen Meister eigen ist, zu besitzen. Hugo Schlemmüller

KRITIK

OPER

BERLIN: In der Kurfürsten-Oper besuchte uns Direktor Moris, der seine Direktion an den Leiter des Neuen Operetten-Theaters abgegeben hat, einen Erik Meyer-Helmund-Abend. Zwei kleine Nichtigkeiten wurden uns vorgespielt, zwei Stücke, die ebenso harmlos wie unbedeutend sind. Das Einleitungsstück nannte sich „Traumbilder“. Es zitiert den vielgeplagten Heine auf die Bühne. Man hört von seinen großen Schmerzen, aus denen er die kleinen Lieder macht, und sieht dann eine Spukszene auf dem Kirchhof, wo uns die Totengeschichten des Spielmanns und Schneiders, des Diebes, des Bruders Studio, des Junkers und Jägers in Sololiedern vorgesungen werden. Rührend ist es, wie der Komponist die Gestalten zu charakterisieren versucht, wie er hin und her instrumentiert, um seinen Allerweltsphrasen und weichlichen Deklamationen ein Relief zu geben. Es klingt, als hörte man eine trübselige Liederreihe Kückenscher Weisen, denen man die Melodien beschnitten hat. Nach dieser freundlich-beschaulichen „Mitternachtsszene“ gab's dann einen Einakter: „Taglioni“, eine „lustige Episode“, die der Dichter nach einer wahren Begebenheit gedichtet hat. Diese Begebenheit ist wirklich sehr seltsam. Da ist nämlich ein Räuberhauptmann, der seiner Geliebten untreu wird, als er die hübsche Tänzerin Taglioni gefangen hat. Er will sich von dieser etwas vorantzen lassen; just, als die kleine Taglioni ihre Balletszene tanzt, wird der Räuber von den Polizisten gefaßt. Man bindet ihn an einen Baum, stimmt ein Trinklied an und singt und springt. Unterdes wird der Räuber befreit, er walzt mit seiner Geliebten umher und zieht vergnügt von dannen, während Polizisten und Publikum ob dieser Lösung verdutzt dreinschauen. Eine Geschichte, die mit dramatischer Wahrheit und innerer Wahrscheinlichkeit nichts weiter zu tun hat, zumal sie schrecklich dilettantenhaft zusammengestellt ist. Die Musik ist besser. Ein Schmachtwalzer, ein Duett à la Reissiger und Genossen, ein paar slawische Melodien sorgten für die Unterhaltung des Publikums. Sonst geht die Musik im Stil der Salonmusik einher. Sie ist gefällig, leicht zu singen und zu spielen.

Georg Schünemann

Im Theatersaal der Königlichen Hochschule für Musik führte Kapellmeister Richard Falk Domenico Cimarosa's einst hochberühmte, der heutigen Generation ganz fremd gewordene komische Oper „Die heimliche Ehe“ unter teilweiser Benutzung der Rehbaum-Kleefeldschen Bearbeitung mit von ihm selbst nach dem Original eingerichteten Secco-rezitativen auf, und zwar ganz vortrefflich. Ein Teil des Philharmonischen Orchesters stand ihm zur Verfügung; die Solisten Berta Gardini (Carolina; ihre Stimme ist leider zu scharf), Adelheide Pickert (Elisetta), Else Günther-Vetter (komische Alte), Wladimir Nardow (Paolino), Franz Egenieff (unübertrefflich als Graf) und Max Mendsen (ein brillanter Baßbuffo) zeigten sich sämtlich mit dem Buffostil aufs beste vertraut und als wirkliche Sänger. Für eine ansprechende Inszenierung und flottes

Zusammenspiel hatte Hermann Gura gesorgt. Infolgedessen wirkte die Aufführung so lebendig, daß für mich über die Möglichkeit einer dauernden Wiederbelebung dieses köstlichen, durch den Reichtum und die Anmut seiner Melodik entzückenden Werks kein Zweifel besteht, obwohl die einzelnen Szenen oft in gar zu simpler Weise aneinander gereiht sind, und die Lösung des Knotens für den heutigen Geschmack rascher vor sich gehen mußte. Würde das Werk, das bekanntlich ein Jahr nach Mozarts Tode komponiert ist, heute aufgefunden, ohne daß der Name des Komponisten bekannt wäre, so könnte man es sehr wohl Mozart zuschreiben; es enthält dieselbe Tonsprache, die uns aus „Figaros Hochzeit“ so vertraut ist, die aber im Grunde doch nur der allgemein übliche italienische Buffostil des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts ist. Ihn hat dann Rossini in seinem „Barbier von Sevilla“ (1816) so prächtig sich zu eigen gemacht. Sicherlich würde noch so manche andere Buffooper aus jener Zeit auch heute noch für uns mehr als genießbar sein, auch wenn sie nicht so direkt geniale Nummern wie das Frauentertzett, die Arie der komischen Alten und das Duett der beiden Bässe in der „Heimlichen Ehe“ enthielte. Aus diesen alten Buffooperen könnten meines Erachtens unsere heutigen Komponisten, die so oft auf Spatzen mit Kanonen schießen, sehr wohl lernen, wie sie ohne großen Apparat wirklich komische Wirkungen erzielen können.

Wilhelm Altmann

BRAUNSCHWEIG: Am Himmelfahrtstage erlebte „Eulenspiegel“, eine Sing- und Kling-Schelmerei in zwei Akten (vier Aufzügen) von Hugo Rüter im Hoftheater die Erstaufführung. Wie auf Faust alle Sagen vom Teufel, übertrug das Volk auf diesen Lieblingshelden alle Schnurren und Schwänke, machte ihn also zu einer für die dramatische Behandlung ungeeigneten Füllnatur, der die inneren und äußeren Konflikte fehlen, die in den sich wiederholenden Streichen wie eine neue Variation über ein bekanntes Thema wirkt. Der Witz ergibt sich stets aus der wörtlichen, ungeschickten Ausführung des Befehls und will beweisen, daß der Buchstabe tötet, der Geist lebendig macht; dieser Humor läßt sich musikalisch schwer oder gar nicht darstellen, der Sinn bleibt dem Hörer also verborgen. Der Stoff ist geschickt geordnet und in glatte Reime gefaßt, bot aber weder Gegensätze noch Steigerungen, außerdem fehlen dem Titelhelden innere Regungen und Leidenschaften; er handelt nur aus äußeren Beweggründen. Den Anfang und Schluß bilden lebhaftere Volksszenen; der Rest, Lieder und Duos, wird bald einförmig und eintönig, erinnert oft an Abt und Neßler. Die reine, jeder stärkeren Aufregung abgeneigte Natur, hübsche Formgewandtheit und warme schlichte Ausdrucksweise, die immer an der Oberfläche bleibt, entschädigen nicht für die mangelnde dramatische Steigerung, der blutige Volkstümlichkeit und weithin leuchtende Farbe. Die völlige Unkenntnis der Bühne mit ihren eigenen Gesetzen und Forderungen kam erschwerend hinzu: so wurde das Schicksal des Werkes besiegelt. Trotz der liebevollen Vorbereitung seitens der Herren Heller-Halberg und Hofmusikdirektor Clarus, trotz der tüchtigen Leistungen von

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stefi May, Elsa Ries, der Herren Spies (Titelheld), Jellouschegg, Grahl und Favre errang das Werk nur einen Achtungserfolg; erst am Schluß setzte der Beifall stärker ein, sodaß der Dichterkomponist fünfmal mit den Hauptdarstellern an der Rampe erscheinen mußte.

Ernst Stier

LEIPZIG: Neben der Wiederaufnahme von Verdi's „Rigoletto“ unter der soliden, doch in der militärisch straffen und starren rhythmischen Routine so ganz unitalienischen Direktion Porsts, wobei eine Aachener Gastin auf Engagement der tüchtig-hausbackenen Gilda des Frl. Eichholz ihre Rechte beließ, neben einem gelegentlichen Wiederhervorholen der beiden hiesigen Meyerheerschen Repertoireoper, der „Hugenotten“ und des weit erfreulicheren „Propheten“, muß zur Leipziger Erstaufführung von Bierbaum-Thuilles „Lobetanz“ zugleich einiges Prinzipielle gesagt werden. Man wird dem gleichzeitigen Zwillingswerk der Humperdinckschen „Königskinder“ in ihrer Urfassung (1898) nur dann gerecht, wenn man es als romantischen Märchentraum von melodisch blühender und koloristisch glühender musikalischer Lyrik lieb gewinnt. Dem entspricht die herrlich klingende, aber stilistisch namentlich im ersten Akt sehr bunte und in der grausig-dämonischen und realistischen Kerkerzene des dritten Aktes alle Märchenstimmung und jede innere Entwicklungslinie der zarten Märchen-dichtung zerstörende Musik: wunderbar herzliches, warmes und zumeist aus Wagners Welt des „Tristan“ und der „Meistersinger“ geschöpftes Gefühlsschwelgen. Es vermag wohl über die sprachlich gezielte, gedrechselte und gewollte Pseudo-Naivität der Bierbaumschen Dichtung, nicht aber über die stoffliche Leere des geschlossensten zweiten Aktes, die toten Punkte der schwachen und gestaltlosen improvisatorischen Violinsoli des Fiedlers und den Operettenschluß des sehr wenig charakteristischen Schlußwalters hinwegzutragen, bietet jedoch musikalisch an intimen, köstlichen Feinheiten die Fülle, die freilich aus „Lobetanz“ ein Repertoirewerk zu machen nicht die Kraft haben werden. Die brillante Aufführung mit Franz Schroth und Grete Merrem in der Rolle des jungen Paares, mit Alfred Kase in der kleinen, aber zur Kabinettrolle ausgestalteten Figur des Königs wurde mit steigender Wärme entgegengenommen und schloß mit vielfachen enthusiastischen Hervorrufen des exquisiten musikalischen Feldherrn Egon Pollak und des mehr um die prächtigen, buntbewegten Bühnenbilder als um die im ersten Akt übertrieben und nicht einmal geschmackvoll stilisierte, grelle Märchenlandschaft verdienten Oberregisseurs Dr. Lert, der die berufene Nachfolgerschaft Dr. Loewenfelds in dessen eminentem Scharfblick für Farbe und Beleuchtung erst noch zu erweisen haben wird. — Eine dankenswerte Neueinstudierung des gerade auch nach leitmotivischer Seite so wertvollen „Hans Heiling“ Marschners unter Marions lebendiger Regie führte Hans Wuzél vom Kasseler Hoftheater als wahrhaft dämonisch und tragisch gestaltenden, stimmlich, gesanglich und in der vorbildlichen Aussprache außerordentlich bedeutenden Heiling einmal wieder nach Leipzig. Mit Klugheit allzu sou-

brettenhaften Frohsinn in Heilings bedrückender Nähe vermeidend, gab eine unserer fleißigsten Künstlerinnen, Frl. Bartsch, die Anna, ausgezeichnet Cäcilie Rüsche-Endorf, eine unserer schönsten Stimmen, die Königin, fein und gesanglich soigniert Franz Schroth den Konrad. Einzig die Chöre blieben matt und unpräzise. Porst leitete die Aufführung mit gewohnter Routine. — Daß unsere Opersoubrette Frl. Fladnitzer uns im nächsten Jahre verläßt, begreift man schwer, handelt es sich doch, einmal vom Gesanglichen abgesehen, zum mindesten um das frischeste und herzegewinnendste weibliche Spieltalent der Leipziger Bühne. Eine darstellerisch talentvolle Novize von angenehmen, aber gleichfalls noch nicht fertig ausgebildeten und kleinen Stimmmitteln, Frl. Gladitsch, wurde an ihrer Stelle nach einem Doppelgastspiel als Agathe und Mignon auf ein Probejahr von 1913 ab der städtischen Intendanz verpflichtet.

Dr. Walter Niemann

MÜNCHEN: „Fanfreluche“, musikalisches Lustspiel in zwei Akten von Wilhelm Mauke, nach dem Französischen des Theophil Gautier bearbeitet von Georg Schaumberg. Uraufführung. Fanfreluche ist ein reizendes Bologneserhündchen, das der Baronin St. Hilaire gehört. Dieses Tierchen muß der liebgerirrende Marquis Alcindor der schönen Gräfin Eliante verschaffen, wenn er auf Erhöhung rechnen will. Alcindors spitzbübische Diener Giroflé und Similor sind für die schwierige Mission ausserkoren, und richtig, sie überbringen Fanfreluche. Als Eliante der Rivalin St. Hilaire ihren entführten Liebling höhnisch präsentiert, muß sie leider erfahren, daß die Herren Diener sich ihre Aufgabe erleichtert hatten, indem sie sich mit dem Ankauf eines Doppelgängers von Fanfreluche begnügten. Eliantes Zorn entladet sich über Alcindor, am Schlusse aber siegt die Liebe, und gerührt verzeiht Eliante dem trostlosen Geliebten. Diese amüsante Geschichte hat Schaumberg auf zwei Akte verteilt und damit der Handlung eine breitere Basis gegeben als ihr füglich zukommt, zumal schon am Schlusse des ersten Aktes die Gaunerei der beiden Diener klar durchschaut wird. Wenn diese textliche Weitschweifigkeit trotzdem weniger fühlbar in Erscheinung trat, so ist dies hauptsächlich der musikalischen Seite des Werks zugute zu rechnen. Wilhelm Mauke, der musikalischen Welt nicht unbekannt als Komponist symphonischer Dichtungen und Lieder, hat die Erwartungen, die man auf ihn gesetzt hat, erfüllt. Die Partitur von „Fanfreluche“ verrät durchwegs den feinfühligsten Musiker, der sich im Konversationston ebenso heimisch fühlt wie in einer geschmackvollen unaufdringlichen Art der Instrumentationskunst. Die Musik schmiegt sich gewandt dem Textbuch an und wandelt trotz teilweiser Adoption altfranzösischer Motive durchwegs auf selbständigen Pfaden. Am höchsten muß das die beiden Akte verbindende kontrapunktisch äußerst interessante Zwischenspiel bewertet werden. Die Aufführung am hiesigen Hoftheater wies vor allem eine vortreffliche Besetzung auf. Frau Bosetti und Herr Wolf haben dank ihrer bewährten Künstlerschaft die Rollen von Eliante und Alcindor geadelt. Das Spitzbuben-Dienerpaar fand bei den Herren Geis und Sieglitz eine

ungemein charakteristische Wiedergabe. Fräulein Ulbrig als vornehme Hilaire und Frau Kuhn-Brunner als resches Kammerkätzchen vervollständigten das prächtige Ensemble. Regisseur Fuchs hatte sich um eine lebensvolle Einstudierung verdient gemacht; schade daß seitens des Dirigenten Röhr der Partitur nicht jene leichte und pikante Interpretation zuteil ward, wie sie im Sinne des Komponisten gelegen wäre. Trotzdem nahm das Publikum die Novität beifallsfreudig auf und rief Autoren und Solisten wiederholt vor die Rampe.

I. V. Dr. Fritz Ballin

Hofkapellmeister Bruno Walter aus Wien, der bekanntlich ein Dirigentengastspiel während des Sommers hier absolviert, ist zum ersten Male im königlichen Residenztheater, jenem entzückenden Rokokobau aus Mozarts Zeit, am Pult erschienen und führte sich mit einer wundervollen Wiedergabe von „Figaros Hochzeit“ als Mozartdirigent ersten Ranges ein. Er tritt mit seiner Mozartauffassung ersichtlich in die Fußtapfen seines Meisters Gustav Mahler, gibt aber dennoch auch sehr viel eigenes, so daß man seinen weiteren Leistungen Mozartscher und Wagnerscher Werke mit höchstem Interesse entgegensieht. Das mit ersichtlichem Fleiß aufs feinste musizierende Orchester bildete die Begleitung zu einem aus den ersten Kräften der Hofoper zusammengesetzten Solistenensemble, aus dem die den Mozartstil aufs vollendetste beherrschende Frau Bosetti (Susanne) besonders hervorzuheben ist. Bedauerlich bleibt nur, daß die Aussichten, Walter dauernd für München zu gewinnen, sich wieder sehr verschlechtert haben, so daß allerhöchstens ein mehrjähriger sommerlicher Gastspielvertrag zustande kommen kann. — Das Künstlertheater ist mit einer glänzenden Aufführung von Georg Fuchs' geschickter und geistvoller Neubearbeitung des Calderon'schen Schauspiels „El mayor encanto amor“ unter dem neuen Titel „Circe“ (eigentlich: „Der größte Zauber ist die Liebe“) eröffnet worden in einer von Prof. Hierl-Deronco herrührenden prächtigen Ausstattung im Barockstil. Es ist hier nicht der Ort, auf das interessante Stück ausführlich einzugehen, und so mag nur von der dazu eigens verfaßten Musik Eduard Kühnkes die Rede sein, die unter Direktion des Komponisten herzlich mäßig von einem minderwertigen Orchester gespielt wurde. Kühnke gibt sich alle Mühe, die zu illustrativer Musik geradezu herausfordernden Szenen zu untermalen, gelangt dabei aber zu keiner Stileinheit: heterogene Elemente fremder Herkunft (Wagner, Bizet) drängen sich immer wieder hervor. — Im Hoftheater setzte Bruno Walter sein Gastspiel als Mozart- und Wagnerdirigent mit großem Erfolg fort; auch sonst gab es enthusiastisch gefeierte, gern geschene Gäste: Battistini und Slezak, die beide Triumphe feierten.

Dr. Edgar Istel

WIEN: Eine Wiederaufnahme des „Hans Heiling“. Dreifach verfehlt: Weil man es versucht hat, die Leitung des innigen Werkes, das so deutsch ist, wie nur noch der „Freischütz“ und die „Meistersinger“, einem fremdländischen Dirigenten und die Hauptrolle einem russischen Sänger anzuvertrauen. Einem Konzertdirigenten dazu, was immer eine heikle Sache ist; sogar

wenn dieser Kapellmeister so ungemein begabt ist, wie Gregor Fitelberg, der sicherlich ein geborener Orchestermensch ist und der auch dem Ganzen viel Feuer, Glanz und Farbe gab: aber ein fremdartiges Feuer, unruhigen Glanz und die Farbe künstlichen Lichts. Und ein stark konzertantes Gepräge dazu. Und ebenso hat Baklanoff, dieser große Künstler, in dessen Darstellung auch die verstaubtesten Opernpuppen zu wirklichen Menschen werden, den Hans Heiling hingestellt: dämonisch, leidvoll und mit Größe, aber doch ganz anders, als man sich diesen deutschen Geisterfürsten vorstellt; der dunkle Dämon, den er verkörperte, könnte in den Bergwerken Sibiriens oder in den Klüften des asiatischen Rußlands, niemals aber in unseren deutschen Wäldern heimisch sein. Das Verfehlteste der Vorstellung aber war — wieder einmal! — die Regie des Herrn von Wymetal. Will man ein Werk wie den „Hans Heiling“ heute aus unserem Gefühl heraus neu gestalten (und anders hätte es doch keinen Sinn), so muß man unweigerlich auf all die lächerlichen Ballettraditionen verzichten, in denen noch heutzutage Geister, Elfen und ähnliche Wesen auf unseren Opernbühnen dargestellt werden; muß auf die albernsten Schleierkostüme ebenso verzichten, wie auf billige bengalische Scheinwerfereffekte und muß all diese Wesen aus jener Vorstellung heraus verkörpern, aus der sie in der Phantasie des Volkes entstanden sind. Wenn beispielsweise in der großen Waldszene des zweiten Aktes die ganze Erdgeisterkolonie aufzieht, in Trikots und in jenen nachschleppenden Tüll- und Schleierfetzen, wie sie im typischen Regiebüchel in dem Kapitel „Fabelwesen Ia“ vorgeschrieben sind, so wirkt das naturgemäß komisch und deprimierend zugleich. Lösen sich aber diese Geister und Kobolde von Baumzweigen, Felsstücken, Maulwurfshügeln und dem Moosboden los, mit denen sie kurz zuvor eins gewesen zu sein schienen, so stellt sich sofort die rechte gespenstische Wirkung ein, und der Geist der Dichtung ist erfüllt: es ist, als ob der Wald auf einmal lebendig geworden wäre, drohende Zweige werden plötzlich zu unheimlichen Wesen, ein Steinblock, der sich eben vorher zu einem tückisch grinsenden Gnomengesicht zu verzerren schien, beginnt sich plötzlich körperhaft zu bewegen, und die tausend Stimmen, die jede Phantasie nachts im Walde zu hören glaubt, bekommen unversehens Leib und Gestalt. So sind ja all diese Sagen- und Fabelwesen in der Seele des Volkes entstanden, und so ist das Werk zu inszenieren, in dem diese Volksseele und all ihre Phantastik widerklingt. So hat Mahler einmal den „Freischütz“ und den „Ring“ inszeniert — aber in der Hofoper scheint all das längst vergessen worden zu sein, und es feiern wiederum die im Abonnement zu genießenden kitschigen Wunder des Maschinenmeisters, des Beleuchters und des Kostümschneiders ihre kläglichen Triumphe. — In der Volksoper: „Pompeji“, nach Bulwer von Schreder und Grosz, Musik von Marziano Perosi. Musikalisch belanglos, undramatisch, die stilloseste Mischung sämtlicher bewährter Stile, aber ohne jede eigene Kraft, selbst ohne die brutale des auf die unreinsten Effekte losfahrenden Theaternmenschen. Nicht einmal musikalische Kulissen werden aufgestellt; viel weniger noch Menschen in ihrem

Glück und ihrer Not gezeigt. Der Text in seiner Kindlichkeit, in der Häufung der törichtsten Kraßheiten und seiner fabrikmäßigen Sprache steht auf einem Niveau, bei dem man nicht weiß, ob man sich heute, in den Tagen der Richard Strauß, Pfitzner oder selbst unseres Julius Bittner, darüber entrüsten oder ob man bloß darüber lachen soll. Die „große Oper“ wie man sie sich in der ABC-Klasse vorstellt. Die kritische Rubrik der „Musik“ ist zu Besserem da als zur ausführlichen Besprechung dieser Arbeit eines anständigen, aber farblosen Musikers und der Verfertiger solcher Gemischtwarenpoesie. — Im Karltheater die einmalige Aufführung der dreiaktigen Oper „Lully“ und gleichzeitig ein Pietätsakt gegen den verstorbenen Komponisten des Werks, Karl Hofmann, der ein beliebtes Mitglied des Hofopernorchesters war und von dem manches Liebenswürdige und wienerisch bewegte Tonsstück noch heute lebendig ist. Die Oper selbst, deren harmlose Dichtung (von Weyl) eine Episode aus dem Leben des Reformators des französischen Musikdramas behandelt, der vom Küchenjungen zum Generalmusikdirektor des Sonnenkönigs avancierte, ist in angenehmen, leichtflüssigen, wenn auch nicht sehr gewichtigen melodischen Linien gehalten; man hat immer den Eindruck etwas Hübsches zu hören, und wenn sich auch nirgends ein zwingender Eindruck einstellt, so erfreut man sich doch an manchen artig geführten Ensembles, an anmutigen Mädchenrondells und an ein paar hübschen feingewürzten humoristischen Zügen. Vom französischen Rokokostil freilich ist das Werk (in dem Lotte Kusmitsch die Titelrolle mit Eleganz und Bravour sang und das von Dr. Kaiser temperamentvoll geleitet wurde) so weit entfernt, wie der Kahlenberg vom Montmartre. Der Text erzählt von dem Meister der französischen Oper. Aber die Musik nimmt ihm seine französische Seele und setzt ihm eine wienerische ein. — Was an Siegfried Wagners letztem Werk — dem jüngst unter Interesse und Beifall an der Hofoper aufgeführten „Banadietrich“ — erfreut, ist der Reichtum und die schöne Erfindung vieler musikalischer Motive. Die Wärme und Ungezwungenheit des gesanglichen Flusses, der ruhige Glanz des klanglichen Kolorits. Weniger die symphonische Zusammenfassung des thematischen Materials: die Technik des Leitmotivs ist noch immer, wie auch in früheren Schöpfungen des Komponisten, allzu äußerlich, ist zu sehr als Spiegelung, nicht als seelische Ergänzung des Textwortes gefaßt und wirkt dadurch als ein fast überflüssiges Nocheinmalsagen; davon ganz abgesehen, daß dieses Verfahren den Fluch des Musivischen, des musikalischen Mosaik mit sich bringt und die einheitliche symphonische Entfaltung der Szene und ihr organisches Einordnen in die große Architektur des ganzen Aktes verwehrt, der jetzt in Einzelheiten zerfällt, statt sich aus Einzelheiten zu einer einzigen Gesamtheit, zu einem geschlossenen Bau zusammenzuschließen. Was aber an diesem Werk befremdet, ist die Polyphonie der Handlung. Oder besser gesagt: deren Heterophonie. Was aus Richard Wagners Riesenschöpfung vor allem zu lernen war — die Vereinfachung der dramatischen Vorgänge, die Gliederung jedes Aktes in zwei, höchstens drei

Szenen von höchster Bedeutsamkeit, auf die sparsamsten Linien gebracht, aber dafür in über großen Umrissen dastehend und schon als bloßes Bild von unvergleichlicher Kraft und dramatischer Würde — davon scheint gerade sein Sohn am wenigsten wissen zu wollen. Siegfried scheint nicht nur im Musikalischen mehr von Mime-Humperdinck als von Wälse-Wagner gelernt zu haben. (Unnötig zu bemerken, daß der ernste und lautere Meister von „Hänsel und Gretel“ hier nur als Lehrmeister, nicht etwa als „Character“ mit dem kunstfertigen Zwerg in Zusammenhang gebracht wird.) Sein wahres Schwert wird er noch zu schmieden haben; der Nothung, den er jetzt schwingt, zerschellt an dem harten Amboß des Volksmythos, ebenso wie an dem gepanzerten Drachenleib des modernen Musikdramas, dem er so gerne den Garaus machen möchte. Aber auch das vermag nur einer, der das Fürchten nie gelernt hat — und in Siegfried Wagners letzten Werken ist es, als ob er die unschuldige Unbefangenheit seines kindlich zufahrenden Mutes verloren hätte; als fürchtete er das Versagen einer ruhigen Kraft, die den rechten Augenblick recht zu fassen vermag, — als mißtraute er dem Reichtum seiner inneren Welt; als könnte es ihm begegnen, was er in dem schönen zweiten Aktschluß seines „Banadietrich“ — dichterisch und musikalisch schön — zeigt: daß die goldenen Blätter vom Märchenbaum, die als gesegnete Eingebung auf ihn niederregnen, plötzlich zu wertloser Spreu und Asche werden. Und das geschieht ihm wirklich oft; weil er, seinem Banadietrich gleich, statt seinen inneren Stimmen zu vertrauen, auf die Einflüsterungen eines Dämons hört, der irgendwo in ihm nistet und ihn verführt, das Einfache zu verwirren, zu überladen, selber in Unsicherheit zu geraten und Unzusammengehöriges zu häufen, bis alle äußere und innere Klarheit und Wahrheit verschüttet ist. Merkwürdig, daß ein so starker Theatermensch wie Siegfried Wagner und einer, der als Musiker die Kunst seines Handwerks und das Handwerk seiner Kunst so gut versteht, es zu übersehen vermag, daß auch im Dichterischen des Dramas die gleichen Gesetze der Stimmführung und der dynamischen Kontraste walten wie im Musikalischen. In der Handlung des „Banadietrich“ überschreitet eine Stimme die andere bis zum heillosen Durcheinander, stehen die Szenengruppen unvermittelt, ohne innere Beziehungen neben einander, verflechten sich die dichterischen Motive zur unzusammenhängenden Kakophonie statt zum klar gegliederten Kontrapunkt. Das Ausscheiden alles Überflüssigen, bis das „Reinmenschliche“ des Mythos in wundervoller Leuchtkraft dasteht — das ist das Genialste an Richard Wagners Werk, und das ist der Punkt, in dem sein Erbe ganz versagt. Ihm ist nichts genug. Er schleppt Zug auf Zug aus den verschiedensten Fassungen der Dietrichssage herbei, statt die Gestalt von allem Zufälligen, durch lokale Überlieferungen Bedingten zu lösen und sie in ihrer Größe und Schuld rein hinzustellen. Er stülpt das Historische über das Sagenhafte, und damit nicht genug, behängt er die Vorgänge noch mit märchenhaften Elementen der disperatesten Art, aus allen möglichen Volksbüchern geschöpft, jede an sich voll Zauber und volksliedhaftem

Reiz, aber alle nur aufgepfropft, ohne wahrhaften innerlichen Zusammenhang mit der Gestalt des Helden, etwa so, wie das Märchen von dem, der das Fürchten lernen wollte, mit Siegfried zusammenhängt — so daß es nur von einem großen Auge geschaut zu werden brauchte, um diese Einheit zu entdecken. Dazu kommt die Sprunghaftigkeit und Unlogik der Szenenführung, die freilich schon in der Anlage der Dietrichsgestalt ihre Ursache hat. Siegfried Wagner wollte die übergroße Sagenfigur des Dietrich von Bern zeigen, der sich in seinem unbändigen Trotz in Sünde und Gewalttat verstrickt, zur wilden Jagd verdammt und durch die verzeihende Liebe der Nixe Schwanweiß zu Reue und Erlösung gebracht wird. Also eine Tragödie des Trotzes, märchenhaft dargestellt. Aber es wäre nur dann eine solche Tragödie, wenn sich wirklich eine feindliche Welt jedem, auch dem freiesten und edelsten Bestreben des Dietrich entgegenstemmen würde, wenn er all der Kleinheit, Lüge und Erbärmlichkeit die Größe seines Trotzes entgegenwerfen müßte. Aber die Welt ist ihm gar nicht feindlich; Freundschaft und Liebe neigen sich ihm, die stärksten Helden bieten sich ihm zum Bunde, sogar die Kirche wäre ihm Freund und würde den wegen kleinen Fehls über ihn verhängten Bann nicht auf ihn schleudern, wenn er diesen Fehl (was der echtere Trotz wäre) bekennen und bereuen würde. Er schafft sich selber den Anlaß seiner Auflehnung; sein Trotz ist immer nur einer gegen das Rechte, das von ihm gefordert wird, und nur gerade dort trotzt er nicht, wo er es sollte: den Ratschlägen des Teufels gegenüber, der ihn zur Zerstörung seines besten Ichs anreizt. Wenn ihm dann schließlich der Teufel — wiederum, wie schon in früheren Schöpfungen Siegfried Wagners, die beste Gestalt des Ganzen, humoristisch holzschnitthaft, ein überschlaues und doch blitzdummer und genarrter Märchenteufel, rund und in reizvoller Einfalt und Kraft hingestellt — wenn ihm also der Teufel vorwirft, er hätte ihm widerstehen sollen und Dietrich zornig erwidert: „Will ich denn Heiliger sein? Ich bin verdammt, des will ich mich freuen“ — so wirkt das matt und zahm, weil die innere Motivierung fehlt; er hätte eben auch dem Teufel widerstehen müssen, ebenso wie er dem Tod widersteht, dessen sensenbewehrtes Gerippe er in einer Szene voll dichterischer Kraft und musikalischer Schwäche in Stücken schlägt. An dieser auffälligen Grundlage krankt das Ganze, weil nichts notwendig wirkt, nichts aus Zwang oder Erkenntnis heraus geschieht und weil die Willkür, die all diese bunten Szenen zu drei Akten ohne rechte Folgekraft zusammenfaßt, auch in jeder Einzelheit waltet. Trotzdem bleibt genug übrig, an dem man sich erfreuen mag und sogar das Verfehlt ist derartig mit Talent verfehlt, daß die Hoffnung auf eine Erneuerung der Volksoper durch den Bayreuther Erben lebendig bleibt. Diese Hoffnung wird vor allem — von den eben erwähnten starken Tod- und Teufelsszenen abgesehen — durch den ganzen zweiten Akt bestärkt, in dem sich der Musiker Siegfried Wagner stärker zeigt als je. Während der erste oft dadurch verdrießt, daß „Lohengrin“, „Ring“- und „Tristan“-Motive Assoziationen an ganz andere Situationen auslösen, als jene es

sind, zu denen sie erklingen, und während manchmal (auch im zweiten Akt, wie z. B. bei Utes Begrüßung ihres Sohnes oder ihrer späteren G-dur Stelle) ein Ton von falscher Volkstümlichkeit befremdet, der eher aus dem Kommerzbuch oder der niederen Sentimentalität gewisser Bänkelsänger zu stammen scheint, strömen in diesem zweiten Akt Klänge von wirklicher Wärme und herzlicher Empfindung. Der große Sonnenhymnus, dramatisch entbehrlich und an sich „Wirkung ohne Ursache“, möchte doch ungern entbehrt werden: so stark gefühlt, so leuchtend und erwärmend schwebt diese breite, glanzvolle Melodie auf bunten Fittichen hin, — ein echtes Musikstück aus einem Guß und von umstrickender Wirkung. Fast ebenso zart und mit inniger Stimmung beladen die Musik zu dem goldenen Blätterregen. Zum Abschied der Schwanweiß, die die Natur segnet; idyllisch einfach und voll naiver Märchenempfindung die liebe Hirtenweise, die den Akt beginnt und schließt, und voll burlesker Heiterkeit und Drastik die Teufelsszenen, die laut für Siegfried Wagners Begabung im volksmäßig Einfachen, Anschaulichen und Humoristischen zeugen. Daß dieser Akt so lose zwischen den anderen steht, daß er mit dem Vorher und Nachher nur wenig zu tun hat, wurde schon angedeutet, und es ist ein Symptom: daß der wertvollste Teil des Werkes organisch sein wesenlosester ist. Bei alledem: in jedem Takt und jedem Vers spürt man so viel produktive Begabung, daß es bitter wäre, an die Möglichkeit zu denken, daß diese Begabung immer mehr ins Unklare, Komplizierte, Verworrene geraten solle, in falscher Einschätzung ihres Wesentlichen, im Weitererschleppen eines „Erbes“, das ihr in Wahrheit nie auferlegt worden ist. Die Aufführung des Werks an der Wiener Hofoper, unter allen Umständen schon deshalb zu begrüßen, weil man das Recht auf Aufschluß über Siegfried Wagners Kunst hat, wäre von höchster Bedeutung, wenn sie dem Sohne des Bayreuthers vor allem Aufschluß über sich selbst gegeben hätte; über die wahre Artung seines Wesens, darüber, wo seine echten wirkenden Kräfte ruhen. Szenisch war diese Aufführung, von ein paar gelungenen Bühnenbildern abgesehen, aus ganz denselben Gründen minderwertig, die oben anläßlich der „Hans Heiling“-Neuszenierung formuliert worden sind; es hieß dieselben Worte wiederholen, wenn man die Regie im „Bana-dietrich“, diese sanftmütige „wilde Jagd“, dieses balletduftende „Waldidyll“ besprechen wollte — und es hieß sie nutzlos wiederholen. Denn eine Verständigung ist nur möglich, wo nicht nur der Fleiß der Routine in der Bewältigung der Bühnenprobleme durch traditionelle Mittel waltet, sondern wo der Wille zur künstlerischen Tat da ist, ohne Rücksicht auf Erfolg oder Mißerfolg bei den Hütern des Altgewohnten. Die Darsteller des von Schalk mit warmer Hingabe dirigierten Werks: Weidemann, Mayr, Leuer, Miller (der den Sonnenhymnus so herrlich sang, daß man die Empfindung hatte: es wird Licht!), Breuer und die Damen Kiurina und Hilgermann sangen und spielten vortrefflich und so charakteristisch als möglich; ihnen allen überlegen war diesmal Hofbauer als Teufel: für solche skurrile Dämonen hat er einen Ton von

solch infernalischer Glaubhaftigkeit, von einer überschaulichen Bosheit, einer burlesk-phantastischen Galligkeit und dabei von einer beängstigenden Gespenstigkeit wie kaum ein anderer. Sein Teufelstanz verdiente für Märchenbücher kommender Generationen im Bilde aufbewahrt zu werden; seine Maske als Raunerath ist wie aus einem mittelalterlichen Bilde geschnitten. Immer wieder, wenn er sich mit satanischer Geschäftigkeit wispernd zu Dietrich neigte, sah man wie in einem Symbol den Schöpfer des Werks vor sich, der den Rauneräthen in und um sich folgt, statt den still fordernden Stimmen, die ihn mahnen, sein Bestes zu wahren, statt es von sich zu stoßen: seine liebe Einfachheit und seine herzliche Schelmerei — die besten Gaben, mit denen einer bedacht sein mag, der die lebensvoll neue heitere volksmäßige Oper schaffen will. Zu ihrer Eroberung wird er sich seinen Nothung neu schmieden müssen.

Richard Specht

KONZERT

AACHEN: 88. Niederrheinisches Musikfest. Bei der ungeheuren Flut von Konzerten aller Art, die auch bis zu den mittleren Städten vordringt, wird es den Musikfesten schwer, sich zu behaupten. In Aachen konnte man früher auf lebhaftere Beteiligung von Belgien und Holland rechnen; auch das Badeleben, das heute in den letzten Zügen zu liegen scheint, zog Fremde herbei. Trotzdem gab es keine fühlbaren Lücken im Saale, und die Aachener, abgesehen von den Unentwegten, die Pfingsten auch bei ungünstigem Wetter in die Eifel pilgern, taten ihre Schuldigkeit. Quantitativ ragen ja die Niederrheinischen Musikfeste mit ihren drei Tagen über Ähnliches hinaus; daß sie es auch qualitativ tun, lehrt ein Blick über das Programm. Und es gab schwere Kost: Bachs h-moll Messe am ersten Tage; am zweiten Werke von Brahms und Bruckner; der dritte Tag brachte Beethovens Klavierkonzert Es-dur, „Don Juan“ von Strauß und das Vorspiel sowie Szenen aus dem dritten Aufzuge des „Parsifal“. Als Orchesterleiter war Dr. Muck gewonnen; Prof. Eberhard Schwickerath, der schon nach München an die Akademie für Tonkunst und als Dirigent der Konzertgesellschaft für Chorgesang übersiedelt ist, leitete zum letzten Male den Chor, den er in 25 Jahren energischen Strebens zu herrlicher Höhe geführt hat. Überdenken wir den Verlauf der drei Tage, so müssen wir sagen, daß selten ein Fest harmonischer verklungen ist. Die Leistungen standen auch den besten nicht nach, die Solisten wetteiferten um die Palme des Sieges. Am Schluß überschüttete ein Blumenregen den beliebten Leiter der städtischen Konzerte. — Die h-moll Messe ist dem Publikum schwerer verständlich als die „Matthäusp passion“; wem sich das Wunderwerk erst ganz erschlossen hat, der wird nicht lange wählen. Über die Aufführung und die Darbietungen der Solisten (Frau Kaempfert, Frau von Kraus, Herren Senius und Dr. von Kraus) konnte man restlos sich freuen, abgesehen etwa vom Benedictus, das viel zu rauh angefaßt wurde. Der Chor wurde seiner Aufgabe mit Bravour gerecht, sang er doch zum letzten Male unter seinem Dirigenten. Von

den 110 Herren des Orchesterkörpers könnte man lobend unseren Konzertmeister Dietrich und Herrn Werle aus Köln hervorheben, den ersten als trefflichen Geiger, den zweiten als sieghaften Trompeter. Der zweite Tag brachte als erste Nummer Brahms' Variationen über den Choral zum Heiligen Anton, die sauber und mit Wohllaut gespielt wurden. In den vier ernsten Gesängen von Brahms bewährte sich Dr. von Kraus als Interpret ersten Ranges. Darauf Brahms' Violinkonzert, das von Carl Flesch mit glühendem Eifer erfaßt und in warmer Tonfülle und rhythmischer Schärfe ausgeführt wurde. Das Publikum hatte Anspruch auf eine erheitende Zwischengabe; sie fand sich in Brahms' Liebesliedern, die vom Soloquartett und den Herren Schwickerath und Dr. Muck am Klavier mit allem erdenklichen Raffinement herausgebracht wurden. Noch eine Gabe des Chors, Brahms' hier öfters gesungene Fest- und Gedeksprüche a cappella unter Schwickerath, und das Publikum konnte für Bruckners Siebente Symphonie Atem schöpfen. Zum Lobe des trefflichen Dirigenten etwas zu sagen, ist unnötig. Klar wie die Helle des Maimorgens lag das Gebäude vor uns, in ihm wirkte nicht als Poseur, sondern als genialer Ausdeuter Dr. Muck. Der dritte Tag, neue Sensationen! Beethovens Klavierkonzert Es-dur mit Teresa Carreño. Seit 15 Jahren war die Künstlerin nicht mehr in Aachen, aber auch heute noch im Silberhaar ist sie eine Königin unter den Pianisten. Auch in kleinen Stücken von Schubert bewies sie ihre alte Kunst. Als der unverwüsthche Militärmarsch donnernd durch den Saal klang, lag das Publikum ihr jubelnd zu Füßen. Der unvergleichliche Chorleiter, der feinfühligste Pianist Schwickerath, hatte sich bereits bewährt; nun wollte der Orchesterdirigent Abschied nehmen. Im gelang denn auch „Don Juan“ von Richard Strauß in ganz vorzüglicher Weise. Schwung und Begeisterung durchzitterte den großen Orchesterkörper, und auch der letzte Wunsch wurde erfüllt. Mit „Parsifal“ schloß der Abend würdevoll, und den Teilnehmern werden die genüßreichen Stunden noch oft die Erinnerung würzen.

Prof. Jos. Liese

AMSTERDAM: Nach Mahlers „Achter“ gab es hier nur wenig Novitäten. Unter Cornelis Doppe's Leitung wurde „Iberia“ von Debussy zum ersten Male zu Gehör gebracht; in demselben Konzert dirigierte unser zweiter Kapellmeister die „Esquisses Caucasiennes“ von Ippolitow-Iwanow. Als Solisten hörten wir Fritz Kreisler (u. a. mit Elgar's Violinkonzert, das er hier auch schon voriges Jahr gespielt hatte, und das, wie damals, uns nicht besonders zu erwärmen vermochte), Percy Grainger, den hier immer willkommenen Geiger Franz von Vecsey und die junge holländische Altistin Hermine Scholten, die, im Anfang ein wenig nervös, später mit ihrer herrlichen Stimme einen großen Erfolg zu erringen wußte. — Die Christelijke Oratoriumvereeniging (Dirigent Johan Schoonderbeek) veranstaltete mit dem Concertgebouw-Orchester und den Solisten Tilia Hill, Anke Schierbeek, Jan Trip und Gerard Zalsman eine sehr gute Aufführung von Teilen aus Taubmanns Deutscher Messe und der Osterkantate von Bruch. Die Konink-

lijke Oratoriumvereniging bot mit Alida Loman, George A. Walter und H. C. van Oort und ebenfalls unter Mitwirkung des Concertgebouw-Orchesters unter Leitung von Anton Tierie eine wohlgelungene Aufführung von Haydns „Jahreszeiten“. Chr. Freyer

BARMEN: Die Konzertgesellschaft unter Stronck schloß mit einer zu hoher Wirkung gesteigerten Aufführung der h-moll Messe, die dem Chor reiche Ehren brachte und in Maria Philippi und Anna Kämpfert vorzügliche Solisten hatte; auch der Tenor Kühlborn führte sich gut ein. Aus einem gemischten Konzert sind Wolfs „Penthesilea“ sowie Vorträge von Martha Leffler-Burckard zu erwähnen. — Der Volkschor-Konzertverein brachte unter anderem einen vom Dirigenten Inderau für großes Orchester, Orgel, gemischten und Kinderchor komponierten Psalm, ein durch Schwung und weitgreifende Form mehr als durch Eigenart ausgezeichnetes Werk; in dem gleichen Konzert lernte man Ellen Beck als gute dramatische Sängerin kennen. Den Beschluß des Konzertjahres bildete „Paradies und Peri“. Das Orchester des Volkschors gab noch sechs volkstümliche Symphoniekonzerte, deren künstlerischer Charakter in manchem der Entwicklung bedürftig ist. Das Städtische Orchester unter Alfred Höhne hielt sich mit seinen Symphoniekonzerten auf anerkannter Höhe. Die Kammermusik wurde vom Streichquartett wie bisher gepflegt. — Die Abende von Frau Schlieper-Saatweber boten unter Mitwirkung Henri Marteau, der Sängerin Signe von Rappe, der Frankfurter Bläservereinigung erlesene Genüsse, und die Liederabende von Frau Stronck-Kappel und Maria Philippi waren gleichfalls anziehend.

Dr. Gustav Ollendorf

BAUTZEN: 3. Lausitzer Musikfest. Die altehrwürdige Wendenstadt Bautzen, die aber neben dem geschichtlich denkwürdigen Teil der Altstadt einen vornehm wirkenden neuen Stadtteil besitzt, war am 1. und 2. Juni der Schauplatz des 3. Lausitzer Musikfestes. Wieder war es der um das Musikleben Bautzens verdiente Kirchenmusikdirektor Johannes Biehle, dem die Anregung dieses Festes zu danken war; doch die Sicherung des letzteren erfolgte erst, als der König von Sachsen die Schutzherrschaft über das Fest übernahm, damit gleich die Bedeutung dieser Musikfeste für die Sächsische Lausitz dokumentierend. Wie bei den ersten beiden dieser Musikfeste hatte das Garnisonkommando das Exerzierhaus als Festhalle zur Verfügung gestellt. Das Podium war besetzt von Chörevereinen aus Bautzen, Dresden, Großschönau, Herrnhut, Löbau, Zittau und dem Orchester, gebildet aus Mitgliedern der Dresdener königlichen Kapelle, den beiden Regimentskapellen und der Stadtkapelle in Bautzen. So stand ein stattlicher Tonkörper von 740 Mitwirkenden zur Verfügung. Für das zur Aufführung gelangende Chorwerk war eine mittlere Orgel von der Firma Gebr. Walter in Guhrau aufgestellt worden. Die erste Festaufführung brachte nach einer Ansprache des Oberbürgermeisters Dr. Kreubler Beethovens Egmont-Ouvertüre, Robert Schumanns a-moll Klavierkonzert und Beethovens „Fünfte“. Erstere wurde

unter der Leitung des Herrn Biehle mit schönem Verständnis gespielt. Im Klavierkonzert zeigte sich Severin Eisenberger aus Berlin als intelligenter Künstler, dem nur an Stelle des Förster-Flügels ein Bechstein zu wünschen gewesen wäre. Die Symphonie kam unter der Leitung des Hofkapellmeisters Kutzschbach aus Dresden leider nicht ganz zu ihrem Recht, da es der Direktion an der nötigen belebenden Schwungkraft fehlte. Das Hauptinteresse der Veranstaltung richtete sich auf das Chorwerk „Quo vadis?“ von Felix Nowowieski. Dank der Herrschaft über alle äußeren Ausdrucksmittel (Chor, großes Orchester mit zwei Harfen und Orgel) hat der Komponist ein Werk geschaffen, das starke äußere Reize aufweist, die naturgemäß bei großer Besetzung des Tonkörpers ihre zwingende Wirkung nicht verfehlen. Diesem großen technischen Geschick gegenüber hält die Erfindungsgabe aber nicht gleichen Schritt. Decken bei den Szenen des Brandes von Rom, dem Aufzug der kaiserlichen Leibwache auf dem Forum Romanum (Praetorianer-Marsch für Orchester allein), in der Szene der nächtlichen Versammlung der Christengemeinde in den Katakomben Musik und dichterischer Vorwurf einander, so verflacht die Musik gegen das Ende zu, indem bei dem Hervortreten des rein christlichen Elementes (Erscheinung Christi und Schlußchor) dem Komponisten die Tiefe der Empfindung abgeht, die allein diesen Teil durchgeistigt hätte. Wie nicht anders zu erwarten, übte das Chorwerk einen sehr starken äußeren Eindruck auf die Zuhörer aus. Die Aufführung, an der mit Erfolg die Solisten Hofopernsängerin Schott und Hofopernsänger Zottmayer aus Dresden, sowie Kammerlieder Prof. Fischer aus Sondershausen als Solisten beteiligt waren, war unter der belebenden und sorgsamsten Leitung von Joh. Biehle eine sehr anerkennenswerte, wenn man bedenkt, daß ihm nur eine Gesamtprobe zur Verfügung stand. Max Jacobi

BERLIN: Einen überraschenden Erfolg hatte uns die Nachsaison aufgespart. Der 11jährige Violinist Jascha Heifetz debütierte vor einem auserlesenen, kunstverständigen Publikum mit einem ganz ungewöhnlichen Erfolg. Rein technisch ist dieser wunderkindliche Knabe in einer Weise geschult, die ihm kaum noch etwas zu erreichen überläßt. Finger- und Bogentechnik sind die eines reifen Virtuosen und ermöglichten es ihm, den letzten Satz des Mendelssohn-Konzerts in einem Tempo zu spielen, wie man ihn selten zu hören bekommt. Zum Glück aber lugt aus dem Können des Knaben nicht nur ausgezeichneter Drill, sondern auch wirkliches Talent. Dafür spricht sein süßer, seelenvoller Ton, sein temperamentvoller Vortrag und mancher feine Zug in der Ausarbeitung seines geschickt gewählten Programms. Möge ein gütiges Geschick ihn vor unkünstlerischer Ausbeutung bewahren, möge es ihm vergönnt sein, sein starkes Talent in ruhiger Weise zu entwickeln im Dienst der Kunst. Emil Liepe

Das vielgestaltige Berliner Musikleben ist um eine Einrichtung vermehrt worden, die glücklicherweise von vornherein als eine wirkliche Bereicherung bezeichnet werden darf, schon aus dem Grunde, weil in ihr der unsere Zeit kennzeichnende Zug sozialen Empfindens Ausdruck findet. Als Gegenleistung für die ihm von der

Stadt Berlin zugebilligte Subvention von jährlich 60000 Mk. veranstaltet das Philharmonische Orchester im ganzen 40 Volkskonzerte (35 im Sommer, 5 im Winter), für die eine Eintrittsgebühr von 30 Pfg. (Programm mit einbegriffen) erhoben wird. Die auf so vielen andern Gebieten neuzeitlicher städtischer Entwicklung an der Spitze marschierende Kommune Berlin hat sich, was öffentliche Musikkpflege anbelangt, bisher recht zurückhaltend gezeigt und sich von so manchem viel kleineren Gemeinwesen in diesem Punkt überflügeln lassen müssen. Umso erfreulicher ist es, daß die Stadtverwaltung die sich ihr bietende Gelegenheit, mit Hilfe einer musikalischen Körperschaft vom Rang der Philharmoniker den tatsächlich vorhandenen Hunger weiter Volksschichten nach edelster musikalischer Kost zu befriedigen, nunmehr benützt hat. Auf den hohen volkerzieherischen Wert, der in der Popularisierung guter und bester Musik liegt, braucht an dieser Stelle nicht erst hingewiesen zu werden. Wer daran etwa noch gezweifelt haben mag, den hat der ganze Verlauf des am 1. Juni im großen, ein paar tausend Menschen fassenden Saal der Brauerei Friedrichshain stattfindenden ersten Volkskonzertes eines Besseren zu belehren vermocht. Der Jubelsturm, der nach der den Schluß bildenden „Fünften“ Beethovens den überfüllten weiten Raum durchbrauste, redete eine deutliche Sprache. Auch für die übrigen Programmnummern („Tannhäuser“-Ouvertüre, „Danse macabre“ von Saint-Saëns und Liszts erste Rhapsodie sowie das von Julius Thörnberg klangschön und in höchster technischer Vollendung gespielte g-moll Konzert von Bruch) zeigte sich das Publikum nicht minder empfänglich und dankbar. Liszts erste Rhapsodie ist bekanntlich Hans von Bülow gewidmet. Für diesen, der sich selbst gelegentlich gern als „Volkskapellmeister“ bezeichnete, wäre das neue Unternehmen wohl eine paßrechte Aufgabe gewesen! Sein Nachfolger am Dirigentenpult, Camillo Hildebrand, verfügt über ein Orchester, das durch Hans von Bülow Weltruf erlangt hat und in Bülowischen Traditionen wurzelt. Wenn ihm nur ein Bruchteil Bülowischer Selbsthingabe, Bülowischen Idealismus und Künstlerstums eigen ist, so wird die kulturelle Mission, die die Philharmoniker mit ihren Volkskonzerten zu erfüllen haben, und der sie sich mit sichtlicher Begeisterung unterziehen, reichen Segen stiften. Hildebrand erwies sich am ersten Abend als ein sicherer, gewandter Orchesterleiter von reifem musikalischen Geschmack. Willy Renz

BRÜNN: Bemerkenswerte Novitäten sind nicht zu verzeichnen. Richard Strauß veranstaltete im Verein mit Franz Steiner einen Liederabend. Casals und Carl Flesch erschienen zum ersten Male vor dem Brünner Publikum. In einem Konzerte des Kammermusikvereins wurde ein Klavierquintett eines heimischen Komponisten, Viktor Merz, aufgeführt, das, wie man mir mitteilte, eine schöne Begabung verrät. Kürzlich bekam man im czechischen Vereinshaus Smetana's Zyklus „Ma Vlast“, durch das Prager Philharmonische Orchester unter Zemaneks Leitung trefflich exekutiert, zu hören.

Siegbert Ehrenstein

BRÜSSEL: Der „Deutsche Gesangverein“ führte in seinem letzten Konzert mit dem

Orchester des Monnaie-Theaters und unter Leitung des Unterzeichneten Bruchs „Odysseus“ auf. Das Werk gefiel sehr und trug dem Chor und den Solisten (Frau Berry, Fr. Rautenberg und Herrn Fink-Garden) viel Anerkennung ein. — Als Schluß der Saison gab es dann noch ein Bach-Beethoven-Festival, das der rührige Bach-Verein veranstaltete. An drei aufeinander folgenden Tagen zweimal die „Missa solemnis“ und einmal die h-moll Messe aufzuführen, ist sicherlich eine imposante Leistung, und dem Dirigenten Zimmer gebührt uneingeschränktes Lob für seinen Unternehmungsgeist und für die Art und Weise, wie er seine Aufgabe löste. Der Chor hielt sich bis zum Schluß auf achtungsgebietender Höhe, und was ihm an Kraft abging, ersetzte er durch siegreichen Enthusiasmus. Das Soloquartett (Noordewier-Reddingius, de Haan-Manifarges, Baldsun und Stephan) war hervorragend. Zimmer wurde mit Recht sehr gefeiert.

Felix Welcker

CHEMNITZ: In unseren Symphoniekonzerten hörten wir unter Oskar Malata neben bekannten Werken aller Perioden als Neuheiten eine poetisch empfundene, aber des großen Zuges entbehrende Symphonie No. 2 a-moll von Kurt Striegler, die Symphonie a-moll op. 18 von dem Wiener Richard Stöhr, formal gut, aber ohne tiefen seelischen Gehalt, eine melodiös, frisch geschriebene Suite „Nachtmusik“ von Joh. Reichert, die öde und flache Suite „Eindrücke aus Italien“ von Charpentier, die naturselige symphonische Dichtung „Frühling“ von Vinzenz Reifner. Solistisch wirkten die temperamentvolle Pianistin Bailey-Apfelbeck, Julia Culp, Eva v. d. Osten, die gute Altistin Grimm-Mittelmann, Eva Lißmann als feine Schumannsängerin. — Eifriger Pflege erfreute sich die Kammermusik (E. Richter, Malata, Hamann- und Wollgandt-Quartett aus Leipzig, Bachmann-Trio aus Dresden) und die geistliche Musik in Kirchenkonzerten, darunter ein hervorragender Bach-Kantatenabend von Fr. Mayerhoff, „Matthäus-Passion“ unter G. Stolz. In einem glänzend verlaufenen Konzerte des Lehrergesangsvereins fand die wertvolle Komposition „Lustige Musikanten“ vom Dirigenten Franz Mayerhoff ihre Uraufführung. Vorzügliches bot der Musikverein unter E. Winkler im Vortrag Wagnerscher Chöre, gut Volkstümliches die Männerchöre Orpheus (C. Bock), Bürgergesangsverein (E. Winkler), Männergesangsverein (Jochimsen).

Richard Oehmichen

DESSAU: Alexander Petschnikoff gab in Gemeinschaft mit dem Pianisten Paul Goldschmidt ein erfolgreiches Konzert. In den letzten vier Kammermusik-Abenden interessierte vor allem Claude Debussy's g-moll Streichquartett op. 10. Franz Mikorey bot in den drei letzten Hofkapellkonzerten an Neuheiten Alexander Scriabin's Zweite Symphonie, Robert Müller-Hartmanns Variationen und Fuge über ein eigenes Thema und Erwin Lendvai's Scherzo für großes Orchester op. 7. Am 9. Februar veranstaltete der Verein Dessauer Musiker zur Feier seines zehnjährigen Bestehens und zum Besten der Wohlfahrtskassen des „Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes“ und des

„Deutschen Orchesterbundes“ ein Festkonzert im großen Stil. Als Solisten wirkten mit Estelle Wendworth und Walter Soomer (Gesang) und Bernhard Dessau (Violine). Das Orchester stellte die auf zirka 120 Musiker verstärkte Dessauer Hofkapelle. Unter den Orchestermusikern befanden sich 30 Künstler vom Leipziger Gewandhaus. Das Hauptwerk des Abends bildete Mahlers Sechste Symphonie, die unter Mikorey's ausgezeichnete Führung eine glänzende Wiedergabe erfuhr. Ernst Hamann

DETMOULD: 1. Lippisches Musikfest (31. Mai bis 2. Juni). Ein dreitägiges Musikfest als Haydnfeier — der Sache geht man mit einigem Bedenken entgegen. Allerdings lassen sich dem „Wider“ auch etliche „Für“ entgegensetzen, und das hatte der Leiter des Festes Prof. August Weweler in den einleitenden Worten des Programmbuches mit Geschick besorgt; am zwingendsten überzeugte er freilich erst, als er den Taktstock zur Hand nahm. Als Festhalle diente die fürstliche Reitbahn, die eine überraschend gute Akustik aufwies. Den Auftakt des Festes bildete die Generalprobe der „Jahreszeiten“. Der zweite Tag brachte ein Symphoniekonzert, dessen Clou eine noch unbekannte, ungedruckte Sinfonia concertanta in B-dur des Meisters war. Das dreisätzige Werk für Violine, Cello, Oboe, Fagott, Solo und Orchester, op. 87, stammt aus Haydns bester Zeit. Mit Henri Marteau an der Geige gelang eine ideal schöne Wiedergabe. Der Künstler fand auch im Vortrage des neu aufgefundenen Violinkonzerts C-dur den Ton lebenswürdiger Wärme, der diesem Werke eigen ist. Im übrigen wies das Programm noch zwei Symphonien (G-dur No. 13 und B-dur No. 8) auf nebst drei Arien aus der „Schöpfung“, mit denen die Vokalsolisten des Festes, Gertrude Förstel, Dr. Matthäus Roemer und Julius von Raatz-Brockmann sich gleich in die volle Gunst des Publikums setzten. Bei der Matinee am dritten Tage mußte freilich auf dem Gebiete des Liedes Franz Schubert für seinen Kollegen in Apoll hilfreich einspringen. Das Marteau-Quartett weckte dafür die Streichquartette C-dur, op. 3, No. 1 und op. 77, No. 1 und das Klaviertrio C-dur zu blühndstem Leben. Das Fest klang aus in der Hauptaufführung der unverwüthlichen „Jahreszeiten“. Unter Leitung Prof. Wewelers kam in die Aufführung der rechte, festlich bewegte Zug hinein, der durch die ideale Besetzung der Soli (s. oben) noch eine erhebliche Steigerung erfuhr. Auch die äußere Regie des Festes ließ keinerlei Wünsche offen, und so waren die stürmischen Ehrungen, die Prof. A. Weweler am Schlusse zu teil wurden, wohlverdient. Joseph Petzelt

DORTMUND: Die Aufführungen zweier klassischer Werke, Mozarts Großer Messe in c-moll durch den Musikverein unter Janssen und Haydns „Schöpfung“ durch die Musikalische Gesellschaft unter Holt-schneider, gaben der jetzt verfloßenen Konzertzeit einen ebenso würdigen wie genußreichen Abschluß. Die Chöre ließen beiderseitig an Klangschönheit und Vortragsfeinheit kaum einen Wunsch unerfüllt. Solistisch wirkten mit: in der Messe Elfriede Goette, Else Launhardt und Georg Wohlstein, in der „Schöpfung“ Frau Obsner, Heinrich Kühlbörn und Richard Schmidt. Heinrich Bülle

ELBERFELD: Mit einer glanzvollen Aufführung der großen Messe in c-moll von Mozart beschloß die Konzert-Gesellschaft ihr glänzend verlaufenes Jubeljahr. Chor und Orchester standen unter Dr. Hans Hayms vortrefflicher Leitung auf bedeutender künstlerischer Höhe. Unter den Solisten ragten besonders Tilia Hill als echte Konzertsängerin und Maria Keldorfer hervor. Das von Ewald Flockenhaus ausgeführte Karfreitags-Organkonzert erwies besonders in dem Fis-dur Interludium von Sigfrid Karg-Elert, dem Andante aus der F-dur Sonate für Cello von Richard Strauß und der Sonate über den Choral „Befehl du deine Wege“ von J. A. van Eyken Flockenhaus' Meisterschaft in der Kunst des Orgelspiels. Zu wahrhafter Erbauung trugen auch die dem Ernst des Tages angepaßten Vorträge von Paul Moth (Cello) und Karl Armster bei, dessen schlackenlosem, wundervoll gefärbtem Bariton für den Konzertvortrag allerdings noch mehr Verinnerlichung zugute kommen würde. F. Schemensky

FULDA: 1. Kurhessisches Musikfest, veranstaltet vom Oratorienverein „Cäcilia“ zur Feier seines 75jährigen Bestehens. Als einer der ältesten gemischten Chöre Deutschlands konnte die anno 1837 gegründete „Cäcilia“, die wirksamste Förderin musikalischer Kultur in Fulda, am 12. Mai ihr diamantenes Jubiläum feiern. Weil sie es so wünschte, machten sechs befreundete kurhessische Chorvereine mit, wodurch man zwei Massenchöre (aus der „Schöpfung“ und aus „Messias“) als Einleitung zu hören bekam. Die Festrede hielt Oberbürgermeister Dr. Antoni. Den Glanzpunkt des Jubiläums bildete die Aufführung des dramatischen Oratoriums „Quo vadis?“ von Felix Nowowiejski. Auch hier gestaltete sich die in allen Teilen wohlgelungene Aufführung zu einem Triumph für den Komponisten, der stürmisch gerufen wurde. Aber auch die „Cäcilia“ kann einen neuen Erfolg in ihrer ruhmreichen Vereinsgeschichte buchen. Daß der 150 Mitglieder starke Verein so glänzend abgeschnitten hat, verdankt er vor allem den Führeigenschaften seines Chormeisters, Musikdirektor Gottfried Leber. Als Solisten wirkten mit: Adolf Müller (Bariton), Lillian Wiesike (Sopran) und N. Harzen-Müller (Baß). Erwähnt seien ferner Prof. Hajak (Harfe), Musiklehrer Zilliker (Orgel) und das treffliche Orchester (gestellt von den 71ern aus Erfurt). Hans Schoen

KOPENHAGEN: Willy Burmester wurde wieder einmal von der großen, für ihn begeisterten Schar gefeiert, und in der überfüllten Andreaskirche entfaltete zum ersten Male in Kopenhagen Arthur Egidi seine hohen Qualitäten als Orgelspieler. Derart haben keine anderen Konzerte „gezogen“; Neues oder Besonderes haben sie auch nicht gebracht. Hervorzuheben sind ferner: die Wiederaufführung von L. Glaz' letzter Symphonie (im „Dänischen Konzertverein“), das Konzert des „Cäcilienvereins“ mit glänzenden a cappella-Leistungen des „Madrigalchors“, ein Klavierduo-Abend von Victor E. Bendix und Frau und ein Solistenabend von Alexander Stoffregen mit zum Teil recht ausgesuchtem Programm.

William Behrend

LEIPZIG: Die dem Königlichen Musikdirektor Röthig unterstehenden Abendmotetten in St. Johannis, in denen der Johannischer mit jener, aus echter Gläubigkeit geborenen herzlichen Eindringlichkeit, jener lebhaften inneren Anteilnahme und Frische singt, die immer wieder gern über das, was nun einmal klanglich und gesanglich bei einem noch so kunstbegeisterten Liebhaberchor zu wünschen übrig bleiben muß, hinwegträgt, ergänzen in dem reichen kirchenmusikalischen Leben Leipzigs seine führenden Thomanermotetten durch, von einer einheitlichen Idee bestimmte und urteilslose Programme aufs beste. Die geschäftige, aber etwas trocken-akademische Polyphonie des Breslauer Organisten und Kantors Max Ansorge (Wie lieblich sind deine Wohnungen) und die interessante, doch stark reflektierte Archaisierung Hermann E. Kochs-Halle (Im Himmelreich ein Haus steht) bekräftigte die Beobachtung, daß unsere Zeit wohl viele tüchtige, aber keinen überragenden protestantischen Motettenkomponisten gebären kann. Der simple alte westfälische Pastor J. W. Lyra zeigte, was auch diesen neuen Chören fehlte: die Naivität und die unbefangene Frische echter Volkstümlichkeit, der innere Herzenszwang fröhlichgläubigen Bekenntens. — Die von Mai bis August geöffnete Musikpädagogische Ausstellung im Feurichsaal verdient höher als ein lokales Ereignis bewertet zu werden. Neu und nachahmenswert an ihr ist folgendes: Zusammenschluß mehrerer (in Leipzig zwölf) Musikverleger, Auswahl der in wöchentlichen Aufführungen vorgetragenen Stücke durch eine musikalische Fach-Jury von Musikpädagogen und -pädagoginnen, Verbindung von Hören und Sehen zur Nachprüfung durch Ausstellung aller Werke im gleichen Saal. Das ist ein guter Schritt vorwärts zur praktischen Propaganda guter Hausmusik. Will man aber endgültig aus dem, wenn auch noch so außerordentlich erweiterten Rahmen von „Verlegerkonzerten“ heraus, so müßte die (allerstrengste) Auswahl des Allerbesten aus der hausmusikalischen Literatur alle Verleger, alle Richtungen begreifen. Gewiß eine Utopie, aber solange man mit diesem Gedanken nicht ernst macht, wird das Vorurteil gegen etwaige unvermeidliche verlegerische oder persönliche Konzessionen nie völlig entkräftet. Daß es aber überhaupt Fritz Schubert's Energie gelang, zwölf Verleger und alle drei musikpädagogischen Vereine Leipzigs für diese gute und höchst notwendige Sache zu gewinnen, ist schon sehr viel und wird die Durchführung für andere Städte erleichtern; es will da vorläufig noch nichts besagen, daß das musikalische Niveau der Eröffnungsmatinee noch nicht überall vom Besten das Beste brachte, ja nicht allein im Lied sogar unter das von Daniel Rahters verdienstvollen „Musikalischen Kunstausstellungen“ zuweilen herabstieg. Die Verleger haben überaus geschmackvoll aufgebaut, die Auswahl nach den leitenden Gesichtspunkten hausmusikalischer Ziele und Zwecke aber noch nicht durchweg streng genug durchgeführt. So steht auch Simrocks „Preziosenschränklein“ nur in ganz losem Zusammenhang mit ihnen. Doch keiner, den das behagliche Betrachten der ersten vier Verlagsdrucke der Bonner Urfrma, aller

Drucke („Zauberflöte“ mit Peter Winters zweitem Teil), kostbarer Autographen, Manuskripte und Stiche unserer Großmeister von Beethoven bis Brahms gereut hätte. Leipzig und Berlin stellen das Hauptkontingent der Aussteller. Die Beteiligung der Leipziger Verlegerwelt ist, wenn man auch hier die lokale Bedeutung dieser Ausstellung ermißt, eine ganz unerwartet bescheidene. — Die „wirklich allerletzten“ Konzerte dieses Musikwinters gehörten der Kirche. Aus den unvermeidlichen solistischen, chorischen und kammermusikalischen Hors d'œuvres und Entrecôtes eines Wohltätigkeitskonzerts in der Nikolaikirche pickte ich mir ein ganz neues Gericht heraus: des Dresdner Chormeisters Albert Kluge „Hymne an die Nacht“ für Sopran-solo, Violine, Cello, Harfe, Orgel und Männerchor (der Neue Leipziger Männergesangsverein unter Max Ludwig). Allen Respekt vor der blühenden Melodik, gediegenen Arbeit und sehr schönen Klangwirkung, aber die Hymne, ein Stück ins Kirchliche übersetzten Wagner-Epigonentums nach Art etwa Heinrich Zöllners, gehört ihres stark veräußerlichten und opernhaften Charakters halber einzig in den Konzertsaal. Die große Matinee des Leipziger Männerchors (G. Wohlgemuth) im Neuen Stadttheater ließ uns u. a. nach langem den immer noch sehr bedeutenden Geiger strengen, klassischen Stils, Petri, und die technisch hervorragende, seelisch dagegen impulslose Gesangkunst der Tervani aus Dresden begrüßen. Der Riedelverein Dr. Göhlers gestaltete sein prächtig verlaufenes Frühlings-a cappella-Konzert zu einem Bach-Abend. Zur doppelchörigen Motette „Singet dem Herrn“, einem der Glanzstücke unserer Thomaner, trat u. a. eins der vom Altmeister bearbeiteten Vivaldi-Konzerte für Orgel (Max Fest) und die ganz selten gehörte, wunderbar schöne Altkantate „Vernügte Ruh“ (Agnes Leydhecker). — Mit dem Frühling kommen auch meist unsere musikalischen Redner. Der Verein Leipziger Musiklehrerinnen erwarb sich ein Verdienst um die Förderung guter Haus- und Unterrichtsmusik für Klavier durch Dr. Hans Rothhardts (Berlin) frischen und mutigen Vortrag über „Musikalische Schundliteratur, ihr Wesen und ihre Bekämpfung“. Immer wird, sollen die praktischen Proben durchweg fördernd, lockend und nicht gelegentlich ernüchternd wirken, ein selbstloses Zusammengehen vieler Verleger und die Möglichkeit einer von allen Verlagsinteressen unabhängigen und strengen Sichtung des Materials erstes Erfordernis für die praktische Wirkung solcher Veranstaltungen sein. Der Münchner Musikreformer Dr. Paul Marsop warb vor einem kleinen gewählten Fachpublikum (wo blieb „das Volk“?) sehr erfolgreich für die Gründung einer Leipziger Musikalischen Volksbibliothek und teilte interessante Interna und Statistika seiner Münchner Muttergründung (1905) und ihrer Tochteranstalten mit. So gesund wie Idee und Organisation, so bedenklich freilich kann die Anlage ihres Bestandes werden, wenn, wie bei Marsop, ein die völlig unvolkstümliche Kunstmusik unserer Zeit überschätzendes und in der Auffindung echter Volkstümlichkeit in der Musik alter und neuer Tage zumeist ganz ungeschultes orthodoxes Wagnerianertum den Schwerpunkt

ihres Inhalts von der Klassik zu Wagner und der Kunst unserer Zeit zu legen droht. Das raubt Marsop nicht das Verdienst, einer der verdientesten praktischen Idealisten in musikalischer Sozialpolitik und zugleich eine der charakteristischsten Erscheinungen unserer nicht minder pädagogisch-intellektuell gerichteten Zeit zu sein. Dr. Walter Niemann

MANNHEIM: Mahler-Fest (10./11. Mai).

Arthur Bodanzky, der Mahlers Schüler und Freund war, gab die Anregung zu dem Feste, der allezeit rührige und wagemutige Philharmonische Verein übernahm dessen Arrangement. Zur Aufführung gelangten am ersten Tage die Vierte Symphonie und das nachgelassene „Lied von der Erde“, am zweiten Tage die Achte Symphonie, die auch hier als „Symphonie der Tausend“ erschien. Die verstärkten Hoftheaterkapellen von Mannheim und Karlsruhe bildeten das stattliche und ganz vorzügliche Orchester; aus den beiden Theaterchören, dem Musik- und Lehrer-gesangsverein und einer großen Zahl weiterer sangeskundiger Damen und Herren ward ein Chor von 600 Stimmen zusammengestellt, zu dem noch ein Kinderchor von 300 Stimmen trat. Der Nibelungensaal, der bequem 5000 Zuhörer faßt und sehr akustisch ist, war der geeignete Raum für die beiden Aufführungen. In seinen großen Dimensionen, in seiner architektonischen Gliederung und stillfeinen Ausstattung gab er auch einen passenden und würdigen Rahmen ab für das grandiose Bild, wie es das Riesenpodium mit seinen tausend festlich gekleideten Mitwirkenden bot. Das Interesse für die beiden Konzerte wuchs bis zu den Tagen des Festes; das erste Konzert war nahezu ausverkauft, das zweite so vollständig, daß auch kein Stehplatz mehr zu bekommen war. Imposant gestaltete sich der künstlerische Verlauf des Festes, er bedeutete einen großen Erfolg für die Werke Mahlers, für die Achte Symphonie einen Triumph sogar, und für den feinsinnigen und geistvollen Interpreten Arthur Bodanzky eine Ruhmestat. Er hat seine glänzende Befähigung als Dirigent aufs neue bewiesen und sich als Mahler Interpret einen Ruf begründet, mit dem die Zukunft rechnen wird. Die heitere Symphonie in G-dur, die in der Wiener Volksmusik wurzelt, wurde in subtilster Ausarbeitung geboten, fließend und plastisch in der Thematik, sorgsam abgetönt und in der Stimmung der einzelnen Sätze wohlgetroffen; besonders gilt dies letztere von dem Scherzo des Totentanzes und dem einzig schönen und seelenvollen Adagio. Das Sopransolo des Finalsatzes sang vortrefflich und mit feinem Humor Martha Winternitz-Dorda. Die sechs Gesänge aus dem „Lied von der Erde“ wurden je zur Hälfte von Frau Charles Cahier und Walther Günther-Braun zum Vortrage gebracht, künstlerisch erfaßt und stimmungsvoll, ganz den chinesischen Dichtungen entsprechend von beiden, klanglich und stimmlich von der Künstlerin weit vollendeter als von dem Künstler, der übrigens von einer merklichen Indisposition behindert wurde. Eine ungemein schwungvolle und zündende Wiedergabe erfuhr der erste Teil der Achten Symphonie, die mittelalterliche, lateinische Pfingstymne „Veni creator spiritus“ mit dem kraftvollen Anfang, der schwungvollen Doppelfuge und dem dithyrambischen Schlusse.

Der zweite Teil, die Schlußszene aus Goethes „Faust“, erklang in wunderbarer poetischer Erklärung, und der Schlußchor „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“ entfachte eine flammende Begeisterung für das Werk und seine kongeniale Ausdeutung. Das Orchester spielte und begleitete schlechtweg vollendet, der Chor sang absolut sicher und charakterisierte vortrefflich, der Kinderchor überraschte durch Sicherheit und rhythmische Festigkeit. Glänzend hielten sich die Solisten: Gertrude Förstel, Martha Winternitz-Dorda, Frau Cahier, Anna Erler-Schnaudt, Nicola Geiße-Winkel und vom hiesigen Hoftheater Friedrich Bartling und Wilhelm Fenten. Eine ergreifende Ovation, an der sich das Publikum wie die Mitwirkenden in gleicher Begeisterung beteiligten, ehrte Bodanzky in erhebender Weise. K. Eschmann

PLAUNEN i. V.: Im Konzertsaal stritten Wagner-, Konzert-, Riedel- und Lehrer-gesang-Verein um die Palme des Siegs. Die Plauener Städtische Kapelle unter des rührigen und fleißigen Kapellmeisters Werner Leitung, sowie das Leipziger Winderstein-Orchester unter Prof. Winderstein boten im Rahmen obiger Vereinskonzerte hervorragende Orchesterleistungen. Als Solisten seien Walter Soomer, Fritz Soot, Julia Culp und Steff Geyer besonders genannt. Curt M. Franke

WEIMAR: Das letzte Abonnementskonzert der Hofkapelle stand pietätvollerweise im Zeichen Franz Liszts und gewann neben der Wiedergabe dreier seltener gehörter symphonischer Dichtungen („Was man auf dem Berge hört“, „Mazeppa“ und „Hunnenschlacht“) dadurch ganz besonders an Interesse, daß zwei Originalmanuskripte des Meisters zur Uraufführung gelangten. Hofkapellmeister Raabe, der im Ehrenamt als Kustos des Lisztmuseums fungiert, hat bei seinen Revisionsarbeiten außer einer Reihe verschiedener unedierter Werke, teils fragmentarischen Charakters, auch zwei Schöpfungen entdeckt, die er einer Aufführung für würdig hielt. Die erste „Die Toten“ (Les morts), „Oration“ für großes Orchester und Männerchor, ist auf ein lateinisches Gedicht von Laménais im Jahre 1860 kurz nach dem Tode seines Sohnes komponiert worden, und Liszt hatte den Wunsch gehegt, daß diese Trauerode bei seiner Beerdigung gespielt werden sollte. Das echt katholisch empfundene und sich der einfachsten Mittel bedienende Werk hinterließ einen tiefgehenden Eindruck. Es ist, wie fast alle Werke Liszts, homophon gestaltet. Die Wirkung wird durch Klangkontraste erzielt, während die mitwirkende Orgel noch dazu beiträgt, den feierlichen Eindruck zu heben. In Kirchenkonzerten oder zur Verherrlichung des Gottesdienstes an geeigneten Tagen ist das Werk an passender Stelle, um so mehr als die Aufführungsdauer eine verhältnismäßig kurze ist (14 Minuten) und Schwierigkeiten so gut wie keine vorhanden sind. Ganz gegensätzlicher Natur ist das zweite Opus „Hungaria“, Kantate für Soli, Chor und großes Orchester nach einer Dichtung von Franz von Schober, entstanden im Jahre 1848 und offenbar Gelegenheitskomposition. War man im ersten Werke im Bann kirchlich-feierlicher Stimmung, so wurde man hier auf den Boden ungarischer Volks-

musik versetzt. Es ist ein mit ungarischen Rhythmen und Motiven durchwebter, ziemlich grob instrumentierter Nationalhymnus rhapsodischer Natur, der mit einem jubelnden „Eljen“ abschließt. Ungezügelte Zigeunermusik. Das ganze mutet an wie ein geschickt aufgebautes Opernfinale vormärzlicher Zeit mit ungarischem Einschlag. Im Werte steht die „Oration“ bedeutend höher. Immerhin müssen wir Hofkapellmeister Raabe, der an diesem Abend verdiente Triumphe feierte, dankbar dafür sein, uns die Bekanntheit mit diesen Ausgrabungen vermittelt zu haben, um so mehr als gerade Weimar immer noch vieles gut zu machen hat an dem Meister, der den Blick der Geisteswelt zum zweiten Male auf Ilm-Athen lenkte. Die Dichtung Victor Hugo's: „Ce qu'on entend sur la montagne“ in der Übersetzung Oswald Marbachs sprach in eindringlich-stimmungsmachender Weise Hofschauspieler A. Bauer. Die kleinen Soli in der „Hungaria“ wurden durch Gertrud Runge, Max Nicolaus, Fritz Stauffert, Hans Bergmann und Xaver Mang vortrefflich ausgeführt.

Carl Rorich

WIEN: Einige Nachträge in stenographischer Abkürzung. Vor allem über ein paar Novitäten. Kompositionen von Leander Schlegel, in einer eigens dem Komponisten gewidmeten Matinee von Lucilla Tolomei aufgeführt: durchaus edle, in Brahms'scher Geisteswelt wurzelnde Kammerwerke und Lieder, vornehm, warm, meisterlich gefügt, von einer gewissen Resignation und einer schmerzlichen, immer wieder beschwichtigten Leidenschaft unterströmt; nirgends neue Pforten aufreißend, nirgends mit stürmischer Gewalt vom Ererbten fortschleppend und in ungeahnte Länder entführend — aber innerhalb der sturmlosen, längst eroberten Welt klassischer Kunst eine schatzhütende, treu mahnende Stimme des Sichbewahrens in erlauchter Abgeschlossenheit. Werke von Walter Klein (eine Geigensonate und Lieder), von Rosé, Frau Werndorff und Victor Heim interpretiert: ein Sichforttasten aus jener Welt des Ererbten, ohne noch in einer andern festen Fuß gefaßt zu haben; malerische Einfälle, die von rhythmischen Monotonieen fortgeschleift werden, hier und da ein von Unmittelbarkeit getränkter Ton, der in der Blässe und dem oft gleichsam mechanisch weiterpendelnden thematischen Getriebe fast unheimlich lebendig wirkt und — ebenso wie manche innig empfundene Wendung in den Liedern — Hoffnung auf die Entwicklung eines Talents auftut, dem nur noch die rechte innere Freiheit, der trotzige Mut zu sich selber, der starke Trieb zur Unabhängigkeit von aller Konvention fehlt. Bläserwerke und Lieder von Ferdinand Scherber: viel flotter in der Arbeit, viel weniger bedenkllich und stockend in ihrem Fluß, aber auch ungefühlt, hergebrachter, seelenloser; in den Liedern besonders eine betrübliche Neigung zu billiger Rührseligkeit und Saloneleganz; in den Kammerwerken hier und da eine eigentümlichere Wendung, ohne daß sich der Eindruck meldet, daß diese alten Stilformen von einem Eigenen neu erlebte und anders

als in spielerischer Nachahmung verwendet wurden. Eine seltsame Ouvertüre zu Maeterlincks „Princesse Maleine“ von Cyrill Scott im Philharmonischen Chor unter Schrekers Leitung: ein Werk von exzessiver Modernität der Harmonik, der rhythmischen Freiheit, des fast ohne Takteinteilung in jedem Takt das Maß wechselnden Flusses, — aber von starker Stimmungskraft; melodische Zaubertränke, in allen Hexenkesseln des Orchesterklanges gebraut, magische Mischungen der Tonfarben, packend in jedem Detail und doch im ganzen — beim erstmaligen Hören wenigstens — seltsam ermüdend: seltsam, weil sich dieser Ermüdung ein sonderlicher Reiz gesellt, dessen rätselhaftem Wesen eine wiederholte Vorführung vielleicht Klarheit bringen könnte. Merkwürdig übrigens, wie sich, unabhängig voneinander, all diese harmonischen und melodischen Verfahren, die Polyrhythmik, die Ganztonleitern, die morbiden und doch aufreizenden Stimmungen, allerorten weiterentwickeln: Schönberg bei uns, Debussy und seine Nachfolger in Frankreich, Scriabine in Rußland und jetzt Scott, der freilich wie ein stark reduzierter Debussy, wenn auch mit eigenen, ungemein fesselnden Akzenten wirkt, bei dem es aber noch nicht zu entscheiden ist, ob er einer Mode folgt oder erst eine schafft. — Ein paar Konzerte bekannter Künstler seien nur mit den Namen der Veranstalter angeführt: Klavierabende von Godowsky, Lamond, Grünfeld, Sauer, Dohnanyi, Backhaus, de Conne, Paul Weingarten, Germaine Schnitzer; Liederabende der herrlichen Debogis, Lorle Meißners, Victor Heims, die Lautensänger Scholander und Kothe; eine Rezitationsmatinee Richard Dehmels mit Gesängen Thea von Marmonts; ein Schönberg-Abend, an dem das d-moll Quartett und das Sextett „Verklärte Nacht“ durch Rosé hinreißend interpretiert wurden und widerspruchlos stürmisch bejubelt wurden; das Debüt eines jungen Dirigenten, Dr. Bernhard Paumgartner, der an Mozarts himmlischer Botschaft, der Es-dur Symphonie, und der B-dur von Schumann, dieses hinreißenden Frühlingshymnus, nicht nur famose manuelle Gewandtheit, sondern viel Geistesgegenwart und viel herzliche, warm begeisterte Musizierfreude zeigte. Und als Ausklang all dieses Konzertwesens und -unwesens ein herrlicher Schlußakkord: Mozarts Requiem in der Singakademie unter Walters Führung mit den Damen Loewe und Kalbeck, den Herren Mayr und Maikl als erlesenem Gesangsquartett; die packendste, mit feurigen Zungen redende Verkündigung der letzten Dinge — eine Interpretation von einer ruhigen Größe und einer feierlichen Ekstase zugleich, die das Werk in ganz ungeahntes, überirdisch strahlendes Licht tauchte. Die rasende Gewalt des Dies irae, die milde Verklärtheit des Lacrimosa und des Benedictus hat man kaum jemals mit andächtigerer Weihe gehört als in dieser Aufführung des Mozartschen Sterbeliedes, das zum Lebenslied aller neueren religiösen Tonkunst geworden ist.

Richard Specht

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Des 90. Todestages E. T. A. Hoffmanns (25. Juni) sei außer dem Artikel Hans von Müllers auch im Bilderteil gedacht. Der geniale, vielseitige Künstler meisterte bekanntlich auch den Zeichenstift mit außerordentlicher Virtuosität. Als Proben legen wir vor: Ein Selbstporträt mit Erklärungen; das Blatt „Ausgearteter Fantasie Grausen erregende Bilder des gährenden Hirns — des Wahnsinns schreckhafte Kinder“; ein weiteres Selbstporträt nach einer Zeichnung aus dem Jahre 1821; Der wahnsinnige Kreisler, und endlich das Blatt Hoffmann und sein Verleger Kunz (Weinhändler und Besitzer eines Leseinstitutes in Bamberg, des Dichters erster Verleger). Manche der hier mitgeteilten Proben bestätigen das Urteil J. E. Hitzigs, Hoffmanns Zeichnungen seien „genial, kühn, aber oft bizarr“ gewesen.

Am 27. April waren 100 Jahre seit der Geburt Friedrich von Flotows vergangen, von dessen zahlreichen Opern „Martha“ und „Stradella“ mit ihrer pikanten, graziösen Rhythmik und ihrer leichtfaßlichen Melodik noch immer zu den festesten, bewährtesten Stützen des deutschen Opernspielplans gehören und sich einer ungeschwächten Popularität erfreuen. Wir veröffentlichen Flotows Porträt nach einem Stich von A. Weger.

Einer der hervorragendsten, erfolgreichsten französischen Tonsetzer der Gegenwart, Jules Massenet, feierte am 12. Mai seinen 70. Geburtstag. Kompositionsschüler von Ambroise Thomas, errang er 1863 den Rompreis mit der Kantate „David Rizzio“ und machte sich dann durch eine Reihe von Bühnenwerken rasch einen besonders in seiner Heimat gefeierten Namen. Sein Weltruf datiert von der Uraufführung der „Manon“ in Paris (1884). Der Erfolg dieses Werkes in Wien fünf Jahre später war die Ursache, daß Massenet seinen „Werther“ der Wiener Hofoper zur Erstaufführung überließ; seit Cherubini's „Faniska“ war es das erste Mal, daß eine von einem berühmten französischen Musiker geschriebene Oper ihre Uraufführung in deutscher Sprache in Wien erlebte. Das Werk hatte mit Marie Renard und van Dyck keinen geringeren Erfolg als „Manon“. In Deutschland ist übrigens Massenet nie so populär geworden wie in Wien; zumal in Norddeutschland kann man seiner, nach unseren Begriffen etwas süßlichen Art keinen rechten Geschmack abgewinnen. Auch der Vorwurf mangelnder Tiefe und Originalität der Erfindung, sowie einer gewissen Effektsucht ist bei uns des öfteren gegen ihn erhoben worden. In seiner Heimat aber wird Massenet mit Recht als Wahrer und Mehrer der nationalen Kunst hoch verehrt. Er ist Mitglied der Akademie; zu seinen Schülern zählen u. a. Charpentier, Dupont, Bruneau, Leroux, Pierné, Marty und Reynaldo Hahn. Als Vorlage zu unserem Bilde diente uns eine famose Karikatur von Bils.

Am 26. Mai starb in Antwerpen, 62 Jahre alt, Jan Blockx, der bedeutendste lebende Tonsetzer Belgiens, das Haupt der vlämischen Schule, seit 1901 als Nachfolger Peter Benoit's Direktor des Antwerpener Königlichen Konservatoriums. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind außer großen Chorwerken eine Reihe Opern zu nennen, von denen „Die Herbergsprinzeß“ und „Die Meerbraut“ auch in Deutschland mit Erfolg zur Aufführung gelangt sind. (Vgl. auch die „Totenschau“ dieses Heftes.)

Die Musikbeilage des vorliegenden Heftes gehört zum Artikel Hans von Müllers, in dem der Leser alles Nähere findet. E. T. A. Hoffmanns „Türkische Musik für Männerchor“, Text von Friedrich Förster, bietet schon deshalb besonderes Interesse, als sie die letzte Komposition des Künstlers darstellt.

Zum Schluß überreichen wir unseren Lesern das Exlibris zum 43. Band.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



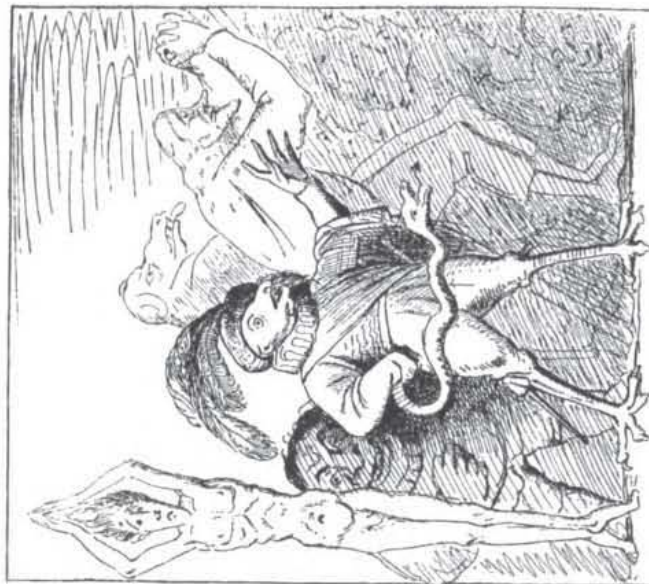
- a. die Nase.
 b. die Stirn.
 c. die Augen.
 d. die Backen.
 e. das Kinn.
 f. der Hals.
 g. der Brust.
 h. der Arm.
 i. die Hand.

E. T. A. HOFFMANNS SELBSTPORTRÄT Mit Erklärungen

XI



18



Ausgearteter Fantasi
 Graufenerregende Bilder
 Des gähnenden Horrors - Des
 Wahnsinns schreckhafte Kinder-

nach W. Hoffmanns Karikaturen
 von E. T. A. Hoffmann

NACH EINER HANDZEICHNUNG VON E. T. A. HOFFMANN Von E. Neureuther



SELBSTPORTRÄT VON E. T. A. HOFFMANN
Zeichnung aus dem Jahre 1821



DER WAHNSINNIGE KREISLER
NACH E. T. A. HOFFMANN'S ZEICHNUNG





E. T. A. HOFFMANN UND SEIN VERLEGER KUNZ



U of M



FRIEDRICH VON FLOTOW

* 27. April 1812

Stich von A. Weger



U of M



JULES MASSENET

* 12. Mai 1842

Karikatur von Bils



XI

18

UoF M



JAN BLOCKX
† 26. Mai 1912



XI 18

11578



Ex libris

Ex libris zum 43. Band der MUSIK



Türkische Musik

für

Männerchor

o

Text von

Friedrich Förster

o

Musik von

E. T. A. Hoffmann

(die letzte Komposition Hoffmanns)



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT
MIT BILDERN UND
NOTEN



HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

GENERAL LIBRARY
JUL - 5 1912
UNIV. OF MICH.

HEFT 18

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
11. JAHRG. IUNI

1912

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Steinway & Sons

NEW YORK

HOF-PIANO-FABRIKEN

LONDON

HAMBURG

JUNGFERNSTIEG 34



BERLIN W

KÖNIGGRATZERSTR. 6

Flügel • Pianinos

in höchster Vollendung • 150000 im Gebrauch

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.

EUGEN D'ALBERT

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.

TERESA CARREÑO

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.

L. J. PADEREWSKI

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß.

SOFIE MENTER

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir schweigen in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.

ERNESTINE SCHUMANN-HEINK

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente.

Prof. MAX REGER

Ich spiele „Steinway“, weil ich es für das Beste halte.

JOSEF HOFMANN

Vertreter für Rußland:

Jul. Heinr. Zimmermann, St. Peter-

Moskau, Riga

Katalog durch die Fabrik, Ham

NEUE OPERN

Heinrich Bienstock: „Zuleima“, ein Einakter, ist vom Karlsruher Hoftheater zur Uraufführung angenommen worden.

Ferruccio Busoni: „Das Geheimnis“, ein musikalisch-dramatisches Mysterium in drei Szenen, betitelt sich ein Werk, mit dessen Komposition der Tonsetzer zurzeit beschäftigt ist.

Selim Palmgren: „Peter Schlemihl“, romantische Oper, der eine freie Gestaltung der Novelle Chamisso zugrunde liegt. Textbuch von Hermann Kienzl.

Franz Schmidt: „Notre Dame“, ein Einakter nach Victor Hugo, wird an der Wiener Hofoper die Uraufführung erleben.

Franz Schreker: „Das Spielwerk und die Prinzessin“, eine dreiaktige Oper, ist von Direktor Gregor für das k. k. Hofopertheater zur Uraufführung angenommen worden.

OPERNREPERTOIRE

Frankfurt a. M.: Das Opernhaus kündigt folgende Neueinstudierungen an: „Orpheus“ von Gluck, „Don Juan“, „Figaros Hochzeit“ und „Cosi fan tutte“ von Mozart, ferner Wagners „Lohengrin“ und zum 100. Geburtstag (22. Mai 1913) „Die Meistersinger von Nürnberg“, „Falstaff“ von Verdi, „Der Widerspenstigen Zähmung“ von Goetz, „Templer und Jüdin“ von Marschner (in der neuen Bearbeitung von Hans Pfitzner), „Der arme Heiarich“ von Pfitzner, „Die Königin von Saba“ von Goldmark, „Der schwarze Domino“ von Auber und „Die verkaufte Braut“ von Smetana.

Mannheim: Ferruccio Busoni's musikalisch-phantastische Komödie „Die Brautwahl“ kommt in umgearbeiteter Gestalt im Herbst am Hoftheater zur Aufführung.

Nyslott (Finnland): Vom 3. bis 7. Juli findet hier ein nationales Opernfestspiel („Aino“ von Erkki Melartin) und ein Musikfest statt.

KONZERTE

Dresden: Eine Uraufführung nach 370 Jahren. Bei der letzten Ratsurmusik kam unter Prof. Otto Richters Leitung auch einer der kanonischen Instrumentalsätze von Johann Walther, dem Freunde Luthers, zur Aufführung, die von Dr. B. Engelke (Magdeburg) in der Leipziger Thomaschule vor kurzem aufgefunden, und die zu den allerersten nachweisbaren Kunstbläserstücken deutscher Produktion zählen. Der aus dem Jahre 1542 stammende historisch bedeutsame Fund soll in den „Denkmälern deutscher Tonkunst“ veröffentlicht werden.

Schulafeste der Bildungsanstalt Jacques-Dalcroze in Dresden-Hellerau (28. Juni bis 11. Juli). Die Mitwirkenden sind Schüler und Schülerinnen des Instituts und Kinder aus der Gartenstadt Hellerau, insamt 250 Personen. Das Programm der Feste umfaßt den zweiten Akt des „Orpheus“ von Gluck, eine rhythmisch verkörperte Fuge nach Bach, eine Fuge mit Schlußchor von

Hoflieferant



Gegr. 1839.



Erste
Harmoniumfabrik
in Deutschland nach
Saugwindsystem.



Ausgezeichnet mit

höchsten Preisen.



Th. Mannborg

Hof-Harmonium-Fabrik.

Harmoniums
von den kleinsten
bis zu den kostbarsten



besten Werken
in höchster
Vollendung

Großer Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenu, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Gegr. 1853.

Hof-Planofortefabrikant

Gegr. 1853.

Berlin SW 68, Kochstraße 60, 61, 62.

Flügel - Pianos

Miniaturflügel:

1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuss. Silberne Staatsmedaille.

MORIZ ROSENTHAL

K. k. Kammervirtuose und Kgl. Hofpianist

WIEN, I. Rathhausstraße 20

wird in den Monaten November-Dezember 1912, Januar 1913 in Deutschland konzertieren. Anträge direkt oder an die Konzert-Direktionen.

BERLIN. GERMANIA, 16. Dezember 1911:

„Rosenthal spielte nach Werken von Bach, Couperin, Scarlatti, Chopin (B-moll-Sonate), Liszt, und zwar so gewaltig, so vollendet und mit so hinreißendem Elan, daß sich angesichts dieser künstlerischen Offenbarungen jedes Wort der kritischen Bewertung erübrigt. So spielt keiner Liszt. Die Genialität dieses einzigen Künstlers wirkte förmlich erdrückend. Alles stand unter dem magnetischen Bann seiner Persönlichkeit. Moriz Rosenthal ist und bleibt der Souverän unter den vielen Fürsten des Klaviers.“

HAMBURG. HAMBURGER NACHRICHTEN, 31. Oktober 1905:

„Moriz Rosenthal, dieser König unter den Klavierspielern großen Stils, überraschte uns mit einer unbeschreiblich zarten und feinsinnigen Interpretation des E-moll-Konzertes von Chopin, das, schwermütig-süße Melodik und poetische Arabeske, in allen seinen Tonzubern unter seinen zärtlichen und delikaten Händen lebendig ward. Rosenthal, der Bravouröseste unter den großen Bravourspielern, der Virtuoseste in dem Virtuosengeschlecht unserer Zeit, huldigt heute als Künstler einem Schönheitskult, der diejenigen überrascht haben wird, die der Entwicklung dieses Klaviertitanen mit Aufmerksamkeit gefolgt sind. Es ist vor allem seine Tonkultur, sein durchgeistigt-sinnlicher Anschlag, die fast transzendente Klarheit des musikalischen Ausdrucks, die seiner Kunst den Charakter einer sublimen Reife gibt.“

Mendelssohn und eine von Jaques-Dalcroze erfundene Pantomime „Narziss und Echo“.

Der Musiksalon Bertrand Roth widmete seine 162. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke ungarischen Komponisten. Zur Aufführung kamen: S. Brand-Vrabély (Sonate für Violine und Pianoforte, op. 35), Geszler Ödön (Thema mit Variationen aus dem Streichquartett op. 3), Aggházy Carolus (Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello).

Elbing: In seinen beiden Orchesterkonzerten mit der verstärkten Kapelle des Deutsch-Ordens-Infanterieregiments Marienburg brachte Fritz Rögely u. a. zur Aufführung: Mozart (Jupiter), Beethoven („Eroica“; „Coriolan“-Ouvertüre), Schubert (Ballettmusik aus „Rosamunde“), Mendelssohn (Hebriden-Ouvertüre). Der unter seiner Leitung stehende Philharmonische Chor bot „Erkönigs Tochter“ von Gade, Szenen aus „Orpheus“ (Gluck) und die Bachsche Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“.

Jena: Das 48. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins soll im Mai 1913 hier stattfinden.

Mailand: Fritz Steinbach hat als Dirigent von zwei der großen, in der Scala stattfindenden Symphoniekonzerte außerordentliche Erfolge erzielt.

Wien: Die Gesellschaft der Musikfreunde feiert im Dezember das Jubiläum ihres hundertjährigen Bestehens. Die eigentliche Festwoche wird vom Samstag den 30. November bis Samstag den 7. Dezember dauern. Für diese Zeit sind drei große Festkonzerte in Aussicht genommen. Im ersten gelangt unter der Mitwirkung hervorragender Solisten, des Philharmonischen Orchesters und des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde Beethovens „Missa solemnis“ zur Aufführung. Das zweite Festkonzert enthält ausschließlich Instrumentalwerke. Zwischen Goldmarks Es-dur und Schuberts C-dur Symphonie (gespielt vom Wiener Tonkünstler-Orchester) wird Eugen d'Albert das Klavierkonzert in B von Brahms vortragen. Für das dritte Festkonzert, in dem eine J. S. Bachsche Kantate, die Neunte Symphonie von Bruckner und „Parsifal“-Szenen von Richard Wagner zur Aufführung gelangen, ist als Orchester der Wiener Konzertverein in Aussicht genommen. Das für den 2. Dezember im kleinen Musikvereinssaal festgesetzte Kammerkonzert enthält selten gehörte Werke von Mozart, Haydn und Beethoven. Das Orchester wird aus Philharmonikern gebildet. Alle diese Festaufführungen stehen unter der Leitung von Hofkapellmeister Franz Schalk.

Zittau: Die Vereinigung der vier Lehrer-gesangsvereine von Bautzen, Görlitz, Reichenberg i. B. und Zittau, 400 Sänger umfassend, wird am 20. Oktober d. J. in Zittau die Feier ihres zehnjährigen Bestehens mit einer Aufführung der großen Chorsymphonie „Das Meer“ von J. L. Nicodé unter Leitung des Kirchenmusikdirektors Stöbe begehen. Außerdem werden noch andere hervorragende Männerchorwerke von den Einzelvereinen unter Leitung der Vereinsdirigenten dargeboten werden.

TAGESCHRONIK

Zu Lindpaintners Jugendgeschichte. — Von Herrn Prof. Dr. Reinhold Steig in Friedenau wird uns geschrieben: Peter Joseph von Lindpaintner, geboren 1791 in Koblenz, besuchte bis zu seinem 16. Lebensjahre das katholische Gymnasium in Augsburg, um dann dem übermächtigen Drange seiner musikalischen Begabung zu folgen und nach München zu gehen, wo er unter den Einfluß Peters von Winter geriet. Dies kann man jedem Handbuche entnehmen. Nun aber sei aus ungedruckter Quelle etwas ganz Neues hinzugefügt. Bei Winter in München trieb damals, 1809, Bettina Brentano ihre musikalischen Studien, zu gleicher Zeit wie Lindpaintner, und ebenso wie sie sich dort einer Anzahl junger Maler und Radierer annahm, wandte sie auch den jungen Musiker ihre Förderung zu. Sie lebte abwechselnd auch in Landshut, wo ihr Schwager, der große Jurist Savigny, an der Universität lehrte; in einem Briefe von Landshut kam sie auch auf Peter Lindpaintner zu sprechen und schrieb: „Obgenannter Peter, achtzehn Jahr alt, blond, gar nicht schön, aber gutmütig, sitz-sam und sehr kindisch (kindlich), machte in seinem dreizehnten Jahr, da er noch wenig oder gar keine Musik gehört hatte, Volkslieder, Melodien, die gleich den Schwanen ihre weißen Fittige an der Luft ausspannen und kühl und rein unter den Wolken dahersegleiten. Er versuchte sich noch weiter in verschiedenen Arten von Musik, jedoch ohne große Kenntnis; noch spät machte er ein Hornkonzert, welches in der Erfindung ganz vortrefflich war, aber von keinem Hornspieler geblasen werden konnte, so wenig verstand er die Instrumente. Da man nur allzusehnlich einsah, daß ihm nur Kenntnis fehle, um ein vollkommenes Genie aus ihm zu bilden, so wurde er aus seiner Augsburger Kammer, wo sich ihm seine Muse so oft geneigt hatte, in die lärmende Münchner Welt an des alten Ungeheuers Seite gesetzt. Bei diesem, Winter, lernte ich ihn kennen, er plagte ihn gleich gewaltig mit Ästhetik und tausend Nichtsen, und mein armer Peter ward sehr traurig; ein-mals führte er mich von Winters Garten nach Hause, klagte mir all seine Not, wie er nichts mehr könne, seitdem er in dieser Stadt sei usw. Später reiste er mit mir und Winter hierher, Savigny wurde ihm sehr gut, mir spielte er manches von sich vor, und immer werde ich tiefer überzeugt, daß in diesem unschuldigen Gemüt ein großer Teil der Kunst wohne. Ich kann versichern, daß mir nie leichter der Sinn erweckt wird, als durch seine einfachen Briefe. Wir schreiben uns immer über Musik, und ich suche ihn zu erhalten und zu stärken in seiner Arbeit, und ich gehe nicht weltlich mit ihm um, wie mit Savigny, weil er noch nicht in der Welt war; aber ich interessiere mich so sehr für seine Kompositionen, weil er noch so jung ist und so viel von dem hat, was ich mir immer als das seligste Geheimnis der menschlichen Natur wünschte, nämlich Musik.“ Daß Bettina für Lindpaintners musikalische Begabung den richtigen Blick hatte, beweist ja seine Ernennung zum Musikdirektor am neu errichteten Hof-theater am Isartor, 1812, im Alter von einund-zwanzig Jahren. Und sollte sie auch seine

Gebr. Schwechten vormals Schwechten & Boes



Flügel und Pianos Hervorragende Erzeugnisse

Berlin 48/60, Wilhelm-Straße 118,
an der Anhalt-Straße
Zur Vermeidung von Irrtümern bitten
genau Firmierung und Adresse zu beachten.

WILLY SCHMIDT Konzert- und Oratorien-Tenor

NEUESTE KRITIKEN:

TRIERISCHE ZEITUNG, 6. Mai 1912: „Den Lukas sang Herr Willy Schmidt aus Berlin, der uns schon neulich in der Matthäuspassion durch seine prächtigen Stimmittel erfreute. Er sang mit viel Wärme und Ausdruck und entwickelte namentlich in den Duetten und Terzetten alle Vorzüge seiner Gesangkunst in edelster Weise. Ganz besonders schön und belebt war sein Vortrag in der Arie „Hier steht der Wanderer“.“

TRIERISCHER VOLKSFREUND, 3. April 1912: „In Willy Schmidt war für den Erzähler ein hervorragender Vertreter gewonnen. Ein an sich leichter Tenor, der aber vorzüglich behandelt wird und die Rezitation meisterhaft u. mit seltener Leichtigkeit charakterisiert. Absolut reine Intonation und abgeklärter Vortrag unterschieden den Künstler aufs vorteilhafteste von . . .“

Vertretung: Konzert-Bureau
Emil Gutmann, Berlin-München

August Förster

Pianofortefabriken

Kaiserl. und Königl. Hoflieferant

Flügel * Pianinos Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, Georgswalde i. Böhmen,
Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz,
Zittau, Bautzen.



25 goldene und silberne Medallien.
Königl. Sachs. Staats-Medaille.
K. K. Österr. Staats-Medaille.
Goldene und Silberne Handels-
kammer-Medaille für hervor-
ragende Leistungen im Klavierbau.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle
zu Konzerten, Vorträgen, Fest-
lichkeiten etc. wende man sich ge-
fälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos“ Potsdamerstr. 41.

schöpferische Kraft überschätzt haben, es ist doch gewiß für ihn ein Jugendgewinn geworden, daß Menschen wie Bertina und Savigny ihm ihre Teilnahme bewiesen.

Generalmusikdirektor Dr. Muck und das Preußische Herrenhaus. In der Sitzung vom 21. Mai hat Geheimrat Dr. Waldeyer, der Präsident der Akademie der Wissenschaften, zu dem Weggang Dr. Mucks nach Boston folgendes ausgeführt: „Es ist Ihnen bekannt, meine Herren, daß der sehr bewährte Dirigent der Königlichen Oper, Herr Dr. Muck, beabsichtigt, seine Stelle niederzulegen, oder daß er sie bereits niedergelegt hat. Die Verdienste dieses Mannes namentlich als Kenner der Wagnerschen und der modernen Musik und seine außerordentliche Tüchtigkeit als Dirigent lassen es als sehr wünschenswert erscheinen, daß es gelingen möchte, ihn der Königlichen Oper zu erhalten. Wir haben in Berlin schon mehrere Dirigenten verloren, die als sehr tüchtige und ausgezeichnete Männer an ihrem Platze bezeichnet werden mußten, die Herren Weingartner und Strauß; jetzt kommt Herr Dr. Muck als dritter hinzu. Ich weiß nicht, was Herrn Dr. Muck bewogen hat, aus seiner Stelle zu scheiden. Aber ich weiß, daß, wenn ihm seine, wie ich meine, sehr berechtigten Wünsche erfüllt würden, er gern in Berlin bleiben möchte, der Stadt, in der er groß geworden ist und in der er so viel Tüchtiges geleistet hat. Ich möchte die Aufmerksamkeit derjenigen, die in der Lage sind, hier helfend einzugreifen, darauf hinlenken, daß nichts verkannt werden möge, um uns diese bewährte Kraft für unsere Oper zu erhalten, und ich bin sicher, daß hiermit die Wünsche von Tausenden erfüllt würden.“ (Bravo!) Diesen Wunsch, fügt der „Berl. Börsen-Courier“ hinzu, teilt sicherlich auch General-Intendant Graf Hülsen-Haeseler. Vielleicht geben die Äußerungen in den beiden preußischen Kammern den Anstoß zu neuen Verhandlungen mit Dr. Muck. Es dürfte denn doch wohl die Möglichkeit und die Form gefunden werden, für die Erfüllung seiner rein ideellen, rein künstlerischen Wünsche, die der Abgeordnete Kopsch in seiner Rede vom 2. Mai im Abgeordnetenhaus bereits kurz angedeutet hat. Diese sind: etwas mehr Einfluß auf die Gesamtleitung der Oper (der ihr gewiß nicht schaden würde) und größere Selbständigkeit seiner künstlerischen Stellung. Herr Graf Hülsen-Haeseler würde sich den Dank der Musikfreunde sichern, wenn er einen Mann von den Verdiensten eines Muck nicht für immer ziehen ließe.

Arthur Nikisch über sein Dirigieren. Der Künstler hat sich über seine Ziele und Absichten beim Dirigieren einem Interviewer der Zeitschrift „Musical America“ gegenüber in interessanter und überraschender Weise ausgesprochen. Der Grundton seines Selbstbekenntnisses klang darin aus, daß er bestimmte „technische Ziele“ überhaupt nicht verfolge. „Wenn mich einer meiner Kollegen“, meinte er, „nach einem Konzert fragen würde, wie ich diese oder jene besondere Wirkung hervorgebracht habe, so wäre ich unfähig, ihm darauf zu antworten. Man fragt mich, wie ich mein Fühlen meinen Musikern mitteile; ich tue es einfach, ohne daß ich weiß, wie. Wenn ich eine Komposition

dirigiere, so ist es die erregende Macht der Musik, die mich fortreißt. Ich folge durchaus keinen bestimmten und festen Regeln der Interpretation. Ich setze mich nicht etwa hin und denke mir im voraus aus, wie ich nun jede Note eines Werkes spielen lassen werde. So wechselt denn meine Interpretation in Einzelheiten fast bei jedem Konzert. In Übereinstimmung mit den Mächten des Gefühls, die in mir besonders stark erregt werden. Aber ich bemerke ausdrücklich, nur in Einzelheiten. Eine Symphonie Beethovens heute in einer bestimmten Weise zu erleben und morgen in einem völlig verschiedenen Stil, das wäre ebenso lächerlich wie unlogisch. Das wäre nur der Trick eines Gauklers und hätte mit Kunst nichts zu tun.“

Das Theatrumuseum in München. Victor Schwanneke schreibt im „Berl. Börsen-Courier“ über die diesjährige Saisonausstellung des Münchner Theatrumuseums u. a.: Zum Gedächtnis Felix Mottls wurde eine Mottl-Ausstellung vorbereitet. Wir sehen die lebensgroße Bronzebüste des Meisters von Professor Hemmesdorfer-München, ferner Bilder aus allen Lebensaltern, u. a. auch die letzten Aufnahmen. Von wertvollen Manuskripten sind ausgestellt: eine noch unveröffentlichte Oper „Rhama“, die vollständig fertiggearbeitet und instrumentiert vorliegt, ferner die Bearbeitung und Übersetzung von „Beatrice und Benedict“, die Streichquartette, Schubert-Lieder und verschiedene Lieder von Heine, von Mottl vertont, das Telegramm Wagners, das Mottl nach Bayreuth beruft, der Vertrag Mottl-Bierbaum („Pan im Busch“), sämtliche Opern Mottls u. a. m.

Eine Mozart-Gedenktafel in Potsdam. An dem zum Holländischen Viertel in Potsdam gehörigen Hause Bassin Nr. 10, wurde zur Erinnerung an den Aufenthalt Mozarts in der Havelresidenz eine schlichte Gedenktafel mit der Inschrift „Hier wohnte Mozart im Frühjahr 1789“ angebracht. Der Potsdamer Aufenthalt des Meisters fällt in die Zeit vom 27. April bis 28. Mai. Die Gedenktafel wurde vom Potsdamer Kunstmaler Rumpf entworfen. Mozart war während seines Aufenthalts Gast des seinerzeit sehr bekannten Waldhornisten Türschmied.

Eine Grieg-Ehrung wird von der Stadt Bergen, in der Edvard Grieg geboren ist, geplant. Unter großer Anteilnahme der musikliebenden Bevölkerung Bergens ist eine Sammlung eingeleitet worden, die dazu dienen soll, einen großen Konzertsaal zu errichten, der den Namen Grieg's tragen soll, und der als eine Art Nationaldenkmal für den Komponisten gedacht ist.

Ein Denkmal für Theodor Wachtel. Aus Hamburg wird berichtet, daß sich ein Komitee gebildet hat, um dem berühmten Sänger in seiner Vaterstadt ein Denkmal zu setzen.

Kapellmeister Wilhelm Schleidt beging am 1. Juni das Jubiläum seiner 50jährigen Tätigkeit als Leiter des Kurorchesters in Interlaken. Mit zehn Musikern aus Darmstadt gründete er 1862 das dortige Kurorchester und vervollständigte es nach und nach bis auf 56 Musiker.

Felix Draeseke ist vom König von Sachsen die große goldene Medaille Virtuti et Ingenio verliehen worden.

CEFES EDITION

Neu! Soeben erschienen:

Kontrabaß- Etüden von E. STORCH-HRABĚ

herausgegeben von

ALBIN FINDEISEN

Erster und Solo-Kontrabassist im Opern- und Gewandhausorchester zu Leipzig.

Heft I. 32 Etüden . M. 3.— no.

Heft II. 20 Konzert - Etüden und
5 große Etüden . M. 3.— no.

Beide Hefte zusammen in einem
Band M. 5.— no.

Eingeführt am Leipziger Konservatorium

Aus Brüssel wird geschrieben:

Le soussigné, Directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles, a l'honneur de faire savoir à Monsieur C. F. Schmidt qu'il introduira bien volontiers les Études de Storch-Hrabě, dans le répertoire des ouvrages destinés à l'enseignement de la contrebasse au Conservatoire.

Dr. Edgar Tinel.

Conservatoire Royal de Bruxelles,
Cabinet du Directeur.

Bei Voreinsendung des Betrages

-:- portofreie Zusendung. -:-

C. F. Schmidt

Musikalienhandlung und Verlag

Heilbronn a. N.

Wilhelm Hansen, Musikverlag, Leipzig

CHRISTIAN SINDING Klavier - Kompositionen.

Fünfzehn Capricen, op. 44. Heft 1 M. 2.50.
Heft 2 M. 1.80. Heft 3 M. 2.—. Heft 4
M. 1.80. Heft 5 M. 1.50.

Neue Ausgabe in 2 Bänden à M. 3.—.

Einzelausgaben: No. 1 (Es-dur), No. 5 (As-
dur), No. 12 (E-dur), No. 13 (As-dur) à M. 1.50.

Neue Zeitschrift für Musik: Diese überaus reiche Gabe Sinding's mutet uns wie eine Sonderausstellung von kleinen, auf das feinste ausgeführten Gemälden an. Überall entzückt ein stark entwickelter Sinn für das wahrhaft Edle und Schöne. Die fünfzehn Capricen des op. 44 sind im eigentlichen Sinne Studien, die sich in der Tat vielfach hartnäckig auf ein einmal gefundenes rhythmisches Motiv capricieren, und in dessen musikalischer Verarbeitung und Ausspannung Sinding ganz Meisterhaftes leistet.

Méloides Mignonnes, op. 52, M. 2.25.

Einzel: No. 4. Méloide mignonne M. 1.—.

Der Klavierlehrer: Sinding's Klavierstücke sind im allgemeinen von kräftigem Charakter, mit einem etwas herben Zug und breiten, großzügigen Motiven, die sich über wogenden Arpeggien aufbauen. Seine Harmonik ist rein und kühn, aber fast durchweg interessant und fesselnd. In seinem op. 52 begegnen wir ihm auch einmal als geschickten Kleinkunstwerker; wir finden knappe Motive in kleinem Tonumfang, aber vollstimmig gesetzt, rhythmisch und harmonisch voll Leben und Bewegung.

Morceaux caractéristiques, op. 53, M. 3.—.

Menuetto. Nocturne. A la Burla. Scherzo.

Einzel: No. 2. Nocturne M. 1.50.

Der Klavierlehrer: Die vier Stücke, die sich recht gut zum Konzervatorium eignen, gehören zum Besten, was der Komponist für Klavier allein geschaffen hat. Grazie mit Kraft gepaart zeichnet das Menuett aus, zarteste Poesie und Klangschönheit atmet das Nocturne, frischer Humor erfüllt das A la Burla, lebendige und originelle Rhythmik pulsiert im Scherzo. Reiche Harmonik und intensive breite Empfindung findet man hier wie immer bei Sinding. Der Klavierlehrer interessiert, ohne große Schwierigkeiten zu bieten.

Studien und Skizzen, op. 82. No. 1. Entschluß M. 1.50. No. 2. Impromptu (B) M. 1.25. No. 3. Skizze M. 1.75. No. 4. Geflüster M. 1.25. No. 5. Studie (As) M. 1.25. No. 6. Erinnerung M. 1.25. No. 7. Caprice (Es) M. 1.25. No. 8. Etüde (Es) M. 1.25. No. 9. Beim Becher M. 1.25. No. 10. Humoreske (Ges) M. 1.25.

Allgemeine Musikzeitung: In erster Hinsicht offenbaren die zehn Studien und Skizzen dieses op. 82. wieder Christian Sinding's gewandte Art, die Klangmöglichkeiten des Klaviers nach den verschiedensten Seiten hin musikalisch und künstlerisch voll auszunutzen. Man wird sie, von diesen mehr technischen Gesichtspunkten aus beurteilt, ohne Zweifel mit dem größten Nutzen studieren.

Sonate, H-moll, op. 91, M. 5.—.

Leipziger Neuankünfte: Alice Ripper stellte ihr großmütiges pianistisches Darstellungsvermögen und ihre staunenswerte Virtuositentechnik gestern in den Dienst Christian Sinding's, dessen H-moll-Sonate, op. 91, sie hier zum ersten Male zum Vortrag brachte. Wir wüßten nicht, wen wir in Deutschland von zeitgenössischen Komponisten diesem Norweger an die Seite stellen könnten. Der rauschende Schwung seiner Phantasie, der großartige heroische Zug seines Wesens, die lebensstrotzende Klang-, Farben- und Formenfülle seiner Musik — alles das reißt uns unwiderstehlich mit sich fort; erst später regt sich die Bewunderung für die eminente Durchführungs-, Verbindungs- und Motivierungsarbeit, die den ersten Satz der Sonate auszeichnet.

Aus Zürich wird uns geschrieben: Robert Freund feierte in Zürich, wo er seit mehr als 35 Jahren tätig ist, seinen 60. Geburtstag. Freund, ein Schüler Liszt's, zählte in den vergangenen Jahrzehnten zu den angesehensten Pianisten. (Vgl. A. H. Ehrlich: „Berühmte Pianisten der Vergangenheit und Gegenwart“.)

Kammersängerin Anna Schabbel-Zoder von der Dresdner Hofoper ist der anhaltische Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst in Gold mit der Krone verliehen worden.

Palma von Pasztory wurde anlässlich ihrer Mitwirkung bei einem Reger-Abend im Hofkonzert zu Arolsen vom Fürsten von Waldeck-Pyrmont die Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Dem Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter, Hofkapellmeister Ferdinand Meister, verlieh in Anerkennung seiner Verdienste der Fürst zu Schaumburg-Lippe das Offizierskreuz des Schaumburg-Lippischen Hausordens.

Dem Hofkapellmeister Prof. Willibald Kaehler in Schwerin ist der St. Michaelsorden mit der Krone verliehen worden.

TOTENSCHAU

Zum Tode von Jan Blockx wird uns von unserem Mitarbeiter in Antwerpen geschrieben: Am 26. Mai † plötzlich in Antwerpen, 61 Jahre alt, der als Komponist weit über die Grenzen seiner Vaterstadt und seines engeren Vaterlandes bekannte Direktor des dortigen königlichen flämischen Konservatoriums. Er stand auf voller Höhe seiner Schaffenskraft, hatte im letzten Winter seine unter dem Titel „Liefdeleed“ umgearbeitete Oper „Baldie“ mit Erfolg hier herausgebracht und bereite eine Neuaufführung seines vor Jahren in der Brüsseler Monnaie gegebenen „Till Eulenspiegel“ vor. Blockx hatte nicht die geniale Kraft seines Lehrers Peter Benoit, wohl aber war er ein starkes Talent, ein würdiger Schüler, nicht Nachahmer des großen flämischen Meisters, auf jeden Fall derjenige fläme, der als Opernkomponist die stärkste, persönliche Note zeigte. Frühzeitig, nach seinem Aufenthalt am Leipziger Konservatorium, wurde sein Name als Lieder- und Chorkomponist genannt, auch seine Balletmusik zu „Milenka“ gefiel außerordentlich. Allgemein bekannt wurde er jedoch erst durch seine Opern „Herbergsprinzeß“ und „Bruid der Zee“, von denen namentlich die erstere mit durchschlagendem Erfolg in Belgien, auf allen französischen, mehreren deutschen Bühnen und in Amerika zur Aufführung gelangte. Ist mit Jan Blockx auch kein Auserwählter von uns verschieden, so wird sein Name immer unter den niederdeutschen Meistern mit Ehren genannt werden.

Am 27. Mai † in Koburg, 71 Jahre alt, der bekannte Theaterdekormationsmaler Prof. Fritz Lütkemeyer.

Schluß des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

VERSCHIEDENES

Arnold Schönberg hat einen Gedichtzyklus „Pierrot lunaire“, nach A. Giraud frei übertragen von O. E. Hartleben, melodramatisch vertont, für eine Sprechstimme mit Begleitung von Klavier, Streichinstrumenten, Flöte und Klarinette. Dieses letzte Opus Schönbergs wird im nächsten Herbst von der Rezitatorin Albertine Zehme in einer Reihe deutscher und österreichischer Städte zur ersten Aufführung gebracht; die Uraufführung wird in Berlin stattfinden.

AUS DEM VERLAG

Im Verlage von Ed. Bote & G. Bock, Berlin, erscheinen demnächst folgende neue Orchesterwerke: Max Reger: op. 123 Konzert im alten Stil für kleines Orchester (Uraufführung am 28. Oktober 1912 in Hamburg unter Leitung des Komponisten) und E. Mlynarski: Symphonie für großes Orchester (Uraufführung im Sommer 1911 in London). Beide Werke wurden bereits vor dem Erscheinen von mehreren bedeutenden Orchestervereinigungen zur Aufführung erworben.

Stiftung der Briefe Hans v. Bülow's für deutsche Konservatorien. Eine Dame hat sich unter dem starken Eindruck der Briefe Bülow's, die seine Witwe, Frau Marie v. Bülow, gesammelt und herausgegeben hat, entschlossen, auf ihre Kosten allen bekannten deutschen Konservatorien je ein Exemplar der achtbändigen Ausgabe auf ihre Kosten zu überweisen, damit die jungen Künstler auch jetzt noch und künftig „an Hans v. Bülow einen Führer und Lehrer haben“. Da die in der Schweiz lebende Dame ungenannt bleiben will, sind die Sendungen an die Konservatorien durch den Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig erfolgt.

Franz Schrekers Oper „Das Spielwerk und die Prinzessin“, die in der nächsten Saison an der Wiener Hof-Oper zur Uraufführung gelangt, ist soeben auch von Direktor Teweles für das Neue Deutsche Landes-Theater in Prag zur Aufführung erworben worden. Die Uraufführung von Schrekers Oper „Der ferne Klang“ in Frankfurt a. M. ist nunmehr definitiv für den Anfang der Herbst-Spielzeit angesetzt. Der Klavierauszug dieser Oper ist bereits in der Universal-Edition erschienen, während der Klavierauszug zu „Das Spielwerk und die Prinzessin“ sich im Druck befindet und in nächster Zeit herausgegeben wird.

Die Einbanddecke

zum April-Juni-Quartal der

„MUSIK“

erscheint Mitte Juni.

Preis: 1 Mark.

Verlag von Ries & Erler, Berlin W 15

Bedeutende Orchesterwerke.

- Braunfels, Walter.** Op. 20. Serenade. M. Für kleines Orchester. Partitur und Stimmen. no. (Preis nach Vereinbarung.) Partitur für den Privatgebrauch 15.—
- Braunfels, Walter.** Op. 22. Karnevals-Ouvertüre zu E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Bramilla“. Für großes Orchester. Partitur und Stimmen. (Preis nach Vereinbarung.) Partitur für den Privatgebrauch 10.—
- Haussegger, Sigmund von.** „Barbarossa“. Symphonische Dichtung in drei Sätzen. Für großes Orchester. (Vollständiges Orchestermaterial nach Vereinbarung.) Partitur zum Privatgebrauch 30.—
- Paderewski, J. J.** Deux Danses montagnardes (Tatra-Album). Orchestres par H. Opieski. Partition et Parties séparées . . . 11.—
- Pfitzner, Hans.** Op. 17. Musik zu Kleists „Kathchen von Heilbronn“. Ouvertüre. Für großes Orchester. Partitur und Stimmen. (Preis nach Vereinbarung.)
- Pfitzner, Hans.** Op. 20. Das Christ-Elflein. Weihnachtsmärchen. Ouvertüre. Für großes Orchester. Partitur und Stimmen. (Preis nach Vereinbarung.)
- Schumann, Georg.** Op. 54. Lebensfreude. Ouvertüre für großes Orchester. Partitur und Stimmen. (Preis nach Vereinbarung.)
- Zöllner, Heinrich.** Op. 95. Serenade. Für Streichorchester und Flöte. Partitur und Stimmen 15.—

Philharmonische Gesellschaft Bremen

Zum 15. September 1912 ist die Stelle des

1. Konzertmeisters

zu besetzen. Probespiel erforderlich. Nur erstklassige Bewerber kommen in Betracht. Schriftliche Bewerbungen, unter Beifügung von Lebenslauf, Zeugnisabschriften und Bild, sind zu richten an

Ernst Wendel

Dirigent der Bremer Philh. Gesellschaft
Bismarckstraße 88.

JULIUS KAPP

Franz Liszt-Biographie

3. Auflage

geh. 6 M., geb. 7.50 M.

Richard Wagner- Biographie

8. Auflage

geh. 3 M., geb. 4.25 M.

Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin

Leo Liepmannsohn, Antiquariat

Berlin SW 11, Bernburger Straße 14.

Spezialität: Musikliteratur — Praktische Musik —
Musikerporträts — Autographen.

Nichtvorzügliches wird rasch und billig beschafft.

Letzterschlenene Lagerkataloge:

No. 156. Musiktheorie und -ethik, Akustik, Musik-
pädagogik. — 167 und 169. Instrumentalmusik. —
170. Ältere Werke zur Musikliteratur vom 15. bis zum
Anfang des 19. Jahrhunderts. — 171. Musikalische Zeit-
schriften und Bibliotheksverke. — 172. Musikgeschichte
und -bibliographie; die Oper; Musikgeschichte einzelner
Städte. — 173. Musikerbiographien. — 174. Musiker-
autographen, darunter viele eigenhändige Musikmanuskripte.
— 175. Seltene ältere Werke aus dem Gebiet der Musik-
literatur vom 15. bis Ende des 18. Jahrhunderts. — 176.
Musikalische Instrumente in technischer, historischer und
pädagogischer Beziehung, Schulen, Instrumentationslehre,
Biographien von Instrumentenbauern und Virtuosen, Kunst-
blätter mit Darstellung musikalischer Instrumente. —
178. Akustik, Psychologie und Physiologie der Musik,
Geschichte und Theorie der Notenschrift und des Noten-
druckes. — 179. Primitive Musik, Antike Musik und
Musik des Mittelalters, Orientalische Musik.

Ioh veröffentlichte ferner: Desideratenlisten musikali-
scher Werke, die ich zu verlangen bitte.

Ankauf von ganzen Musikbibliotheken, Musikalien-
und Autographensammlungen sowie einzelner wert-
voller Stücke gegen bar zu höchsten Preisen.

Aufruf!

Der Verlag Schuster & Loeffler hat mir den ehrenvollen Auftrag erteilt, ein umfangreiches Buch über Gustav Mahler zu schreiben, in dem das jetzt noch verstreute Material gesammelt und zur Grundlage für spätere Forschungen vereinigt werden soll. Ich richte nun an all jene, die mit dem großen Toten in persönlichem Verkehr gestanden sind, sowie an jene, die sich im Besitze von Briefen, Bildern und anderen ihn betreffenden Dokumenten befinden, die Bitte, mir freundlichst ihr Material zur Verfügung stellen zu wollen (womöglich im Original). Auch die scheinbar unbedeutendsten Erinnerungen und Briefe sind mir von Wert, da sich bei Zusammenfassung des Ganzen Beziehungen ergeben können, deren sich der einzelne gar nicht bewußt zu sein braucht. Es versteht sich von selbst, daß ich jedwede fremde Hilfe dankbar öffentlich feststelle und für unversehrte und rascheste Rücksendung des mir überlassenen Materials hafte.

Richard Specht, Wien XIX., Vegagasse 11.

Das 1. Juli-Heft der

MUSIK

Eröffnungsheft des 4. Quartals, wird anlässlich der Bayreuther Festspiele zu einem

Wagner-Heft

gestaltet; Bestellungen werden schon jetzt erbeten.

Nach allen bisherigen Erfahrungen ist der

Beweis

erbracht, daß die allein echte

Steckerpferd-Glutenmilch-Heife

von Hermann & Co., Radebeul, à St. 80 Pf., ein vor-
zügliches Mittel zur Erhaltung eines kräftigen, jugendlichen Ge-
sichts und eines zarten, reinen Teints ist. Ferner macht der
Cream „Dada“ (Glutenmilch-Cream)

rote und spröde Haut in einer Nacht weiß und sammetweich.
TUBE 80 Pf.

VIII

EINGESANDT

(Unter persönlicher Verantwortung des Einsenders)

Als mir vor einiger Zeit von Herrn Kapellmeister Schuster mitgeteilt wurde, daß ein neues, umfangreiches Werk über Lyser¹⁾ in seiner Redaktion zur Besprechung eingelaufen sei, da war ich freudig überrascht, daß der interessante Mann zum Gegenstande einer ausführlichen Biographie gemacht worden war. Ich verschaffte mir das Buch und fand, daß fast die ganze Vorrede sich mit meiner Wenigkeit in unparlamentarischer Weise beschäftigte.

Kritik ist natürlich erlaubt, und ich bin der letzte, der sie missen möchte. Sie muß sich aber immer in den üblichen Grenzen bewegen, darf nicht Wichtiges geflissentlich übergehen und ganz Unwesentliches ungebührlich markieren. Dieser drei Vergehen aber macht sich Hirth mir gegenüber schuldig.

Zunächst behauptet er, daß ich in meiner (ersten) Lyser-Arbeit (Zeitschrift für Bücherfreunde, November 1906) „recht pretentiös als Biograph Lyser's“ aufgetreten sei. Ich weise diese Bemerkung mit aller Entschiedenheit als unwahr zurück. Ich nahm weiter nichts in Anspruch, als die Tatsache: als erster eine ausführliche Arbeit, einen Versuch über Leben und Werke Lyser's gegeben zu haben.

Wenn Hirth weiter erwähnt, meine Bibliographie sei höchst unvollständig, so geht er über meine, dieselbe einleitenden Worte: „Die Bibliographie erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit“ usw. einfach hinweg. Und nun beginnt eine Blütenlese von Bezeichnungen, die man vielleicht von einem tschechischen Abgeordneten im Wiener Reichsrat ohne Überraschung aufnimmt, die aber bei Wiener Schriftstellern nicht gebräuchlich sind.

Daß in einer ersten Arbeit über ein so schwieriges Thema Fehler unterlaufen müssen, ist klar, und ich gebe auch gerne zu, solche gemacht zu haben. Es ist nur die Frage, ob sie von Belang sind. Inzwischen sind sechs Jahre verflossen, und in weiter erschienenen Arbeiten, von denen Hirth aber geflissentlich nicht Notiz nimmt, sind dieselben auch teilweise berichtigt. So die Tatsache, daß die „Phantasieen in d-moll“ und die „Phantasieen in b-moll“, die ich anfänglich in der Annahme eines Druckfehlers für dasselbe Werk hielt, voneinander verschieden sind. Die Weisheit, daß das Bild des Erzherzogs Johann nicht von Lyser, sondern von Blasius Höfel ist, dürfte auch bei Hirth erst sehr jungen Datums sein; denn er zitiert als Beleg dafür (S. 492) ein 1910 erschienenes Werk. Seine Ausführungen über den nicht stattgefundenen Besuch Lyser's bei Goethe können mich nicht im mindesten überzeugen. Dafür, daß ich in meiner Biographie unter den verschollenen Werken sechs Zeichnungen „Richard Wagner als Dirigent“ ohne nähere Angabe (sie stammt von Lyser's Tochter) aufführe, muß ich die Bezeichnung „der unzuverlässige Hirschberg“ einstecken. Die Rüge, daß ich

¹⁾ Friedrich Hirth: Johann Peter Lyser, der Dichter, Maler, Musiker. Verlag: Georg Müller, München und Leipzig 1911. Vgl. die Besprechung auf S. 378 des vorliegenden Hefts. Red.

eine „Annonce“ als Werk bezeichne, zerfällt in nichts; in seinem Tagebuche führt Lyser an, daß er den Komödientettel und die Annonce zu „Paris und Mexiko“ verfaßt habe letztere wird wohl ausführlich und witzig gewesen sein. Bleibt also noch, daß ich statt „Lembert“ einmal „Lamleth“ geschrieben habe, weil ich das in einem Berichte so fand. Fürchterlich! Entsetzlich!

Einen unleugbaren Vorsprung aber habe ich vor Hirth, nämlich den, daß meine Bibliographie durchaus auf eigenen Forschungen beruht, wogegen absolut nicht nachzuprüfen ist, was Hirth (natürlich ohne es zu erwähnen) davon für die seinige benutzt hat. Daß eine solche Benutzung tatsächlich stattfand, geht aus einem Umstande deutlich hervor. Hirth entnimmt ihr nämlich „kritiklos“ (ein von ihm mit Vorliebe angewandtes Wort) eine fehlerhafte Angabe: die Steinzeichnungen zu „Octavianus Magnus“ von Gelbcke sind, wie ich mich überzeugen habe, nicht von Lyser. Hirth scheint seine Bibliographie übrigens für absolut vollständig zu halten; ich kann aber noch folgende Zusätze machen:

1. Zwei Lithographien zum „Führer durch Hamburg und Altona“. Hamburg (Schubert & Niemeyer) O. J. 12^o.
 2. Zwei farbige Illustrationen zu einem Kinderbuch (Zwei davon unterzeichnet: der Rosenhügel, die Schuld).
 3. Titelbild zu: C. Rößler, Zoltan der Kühne. Leipzig 1834.
 4. Ronge-Rébus. Lithographie mit Gedicht.
 5. Urban von Basel. Mit drei Lithographien. Sächsischer Ameisenkalender für 1843, 1845, 1846.
 6. Michels Fata vor, auf und nach der Reise. Mit zwölf satirischen Monatsbildern. (Erweiterte Form der von Hirth nur als Federzeichnungen gekannten Bilder.) Ibid. 1844.
 7. Der Schmied von der Pleißenburg. Eine Sage. Ibid.
 8. (?) Sächsischer Disteli-Kalender. 21 Gedichte politischen Inhalts. Mit zwölf Holzschnitten. Ibid. 1845.
- Wahrscheinlich ist in diesen Kalendern noch viel mehr von Lyser Stammendes enthalten.
9. Ein Besuch bei Ludwig Tieck. Frankfurter Museum 1856.
 10. Tanz-Album für 1844. Allen fröhlichen Tänzern gewidmet. Große Titelzeichnung in Lithographie. Berlin (Bote & Bock). Qu.-Fol. Dieselbe Zeichnung in den Albums für 1845—49. Das Jahr 1850 enthält eine veränderte Zeichnung „J. Peters sc.“ signiert. Ich glaube nicht, daß dies ein Pseudonym für J. Peter Lyser ist. — Hirths bibliographische Angabe: „Zeichnungen für den Musikverlag Bote & Bock in Berlin (ca. 1841)“ ist so oberflächlich und unwissenschaftlich, wie nur möglich.

Fehler von der Qualität der an mir gerügten kann ich Hirth zu Dutzenden nachweisen. Heinses Werk heißt nicht „Hildegard's“, sondern „Hildegard von Hohenthal“; „Rochlitz“ „Für Freunde der Tonkunst“ hat nicht drei, sondern vier Bände; das erste Heft der „Porträts für



Freunde der Tonkunst“ ist nicht erschienen, Hirth gibt S. 339 das Gegenteil an. Die „Naturgeschichte des Musikanten“ ist nicht von „Paukenwirbel“ (S. 369), sondern von „Paukenschläger“; da es Hirth aber besser in seinen Kram paßt, verwandelt er „schläger“ in „wirbel“, ¹⁾ um Lysers früheres Pseudonym „Paukenwirbel“ für seine Ausführungen verwenden zu können. Übrigens wird jeder, der nur einigermaßen Lysers Art kennt, auf den ersten Blick sehen, daß weder Text noch Zeichnungen dieses Buches sein Werk sein können.

Nun muß man sich weiter vergegenwärtigen, unter welchen äußeren Umständen die Arbeiten Hirths und die meinige entstanden sind. Hirth läßt sich von seiner Behörde ein halbes Jahr Urlaub geben, und schreibt lediglich sein Buch über Lyser. Dabei sitzt er in Wien an der Quelle. Meine Arbeit konnte nur in den wenigen Stunden, die ich angestrengtester Berufsarbeit abringen mußte, geschrieben werden, und ich war dabei lediglich auf meine Sammlung und die Berliner Bibliothek angewiesen. Hirth zählt außer Fräulein Henriette Burmeister-Lyser, der auch ich viel danke, nicht weniger als zwei Dutzend Helfer (die Bibliotheken nicht mitgerechnet) auf. Nun hätte man danach erwarten können, daß Hirth seine Arbeit wenigstens stilistisch feilen würde. Aber wenn Richard Wagner noch lebte, würde er Sätze wie: „Nach Dresden zurückgekehrt, — Frau Karoline war gerade in Riga, wo sie (die Berichte stammen von ihr) Triumphe feierte — mußte Lyser trachten, sich mit seinen drei Kindern (das neugeborene war einer Amme anvertraut) so gut wie möglich einzurichten“ oder: „Freunde hatte Lyser fast keine mehr“ usw., in einem Aufsatz „Herr Friedrich Hirth und sein Stil“ genau so geäußert haben, wie er es mit „Herrn Eduard Devrient“ tat. Übrigens bin ich nicht der Einzige, den Hirth in seinem ihm durchaus eigentümlichen Jargon abkanzelt. Ein gediegener und eifriger Forscher, wie Gaedertz, wird einfach „der kritiklose Gaedertz“ genannt. Dabei scheut Hirth sich nicht, ganze Seiten aus einem Buche des „kritiklosen Gaedertz“ (S. 526 f.) abzudrucken. Warum? Und das ist eine der charakteristischsten Stellen für Hirths literarisches Arbeiten. Zweifellos nämlich ist die Posse „Linorah oder die Wallfahrt nach der Ölmühle“ eine Parodie auf Meyerbeers „Dinorah“, die wichtigste Leistung Lysers aus seiner letzten Hamburger Zeit, und jeder, der über diese Zeit schreiben will, muß das Stück gelesen haben. S. 526 berichtet Hirth: „Das Werkchen blieb mir unzugänglich.“ Nun mußte er aber aus meiner Arbeit wissen, daß ich das Stück besitze; ich hatte das Titelblatt reproduzieren lassen. Vielleicht besitzt es auch der „kritiklose Gaedertz“. Um es zu erhalten, muß man aber höflich sein. Dazu kann sich aber Hirth nicht verstehen; und so verzichtet er denn lieber darauf, das wichtige Stück zu lesen.

Wie ich aus dem Vorwort ersah, hatte ich schon einmal die Ehre, von Herrn Hirth erwähnt zu werden. In der „Zeitschrift für Bücherfreunde“, Septemberheft 1908. Von Herrn

„Hirth“? Nicht doch! Von Herrn „Friedrich E. Hirsch“! Aber dieser „Friedrich E. Hirsch“ ist ja ein ganz anderer; er spricht ja von „instruktiven Ausführungen“, von einem „geschätzten Autor“, von „Unrichtigkeiten, die sich nur infolge des Fehlens zuverlässiger Quellen einstellen“, von einer „bis auf ein paar Einzelheiten zutreffenden Biographie“ usw. Sollte nun die Namensänderung auch eine völlige Veränderung des Charakters hervorgebracht haben, derart, daß Herr „Hirsch“ von Höflichkeit überfließt, Herr „Hirth“ aber unhöflich ist? Freilich, in einem eignen Buche ist man Herr; in einer Zeitschrift aber muß man den guten Ton wahren. Andernfalls würde Fedor von Zobeltitz Ihnen die Tür gewiesen haben, Herr Hirsch-Hirth! Nachdem er dann im Dezemberheft der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ von Fedor v. Zobeltitz eine nicht üble Vorlesung über literarischen Anstand hat anhören müssen, erklärt Hirth im Februarheft desselben Blattes weiter nichts, als daß der Name „Hirth“ kein „Pseudonym“, sondern sein wirklicher Name sei. Wer hat denn jemals in „Hirth“ ein „Pseudonym“ gesucht? Es ist nur eine Namensänderung, die in diesem Falle verdunkelt und irreführt.

Also „Hirsch“ und „Hirth“ sind doch eine und dieselbe Person? Dann kann ich mich ja zum Schluß noch mit Ihnen, Herr Hirsch, über eine ganz spezielle Affäre öffentlich auseinandersetzen! Sie erinnern sich doch wohl, mir vor längerer Zeit einen sehr höflichen Brief geschrieben zu haben, in dem Sie mich auf Veranlassung von Fräulein Henriette Burmeister-Lyser um die in meinem Besitz befindlichen Autographen der Karoline Leonhardt-Lyser baten? Ich sandte sie Ihnen sofort — eingeschrieben —, erhielt aber keine Empfangsbestätigung, geschweige einen Dank! Schon diese Taktlosigkeit machte mich stutzig. Jetzt habe ich die Erklärung dafür. In dieser Zeit ging offenbar die Metamorphose aus dem noblen „Hirsch“ in den groben „Hirth“ vor sich. Bis heute habe ich die Autographen trotz Mahnung (ich schrieb natürlich an Dr. „Hirsch“-Wien) nicht zurückerhalten. Deshalb sage ich, wie Hans Sachs zu Beckmesser, zu Ihnen:

„Und daß man von Euch auch nichts Übles denkt,

Behaltet das Blatt, es sei Euch geschenkt.“

Dr. Leopold Hirschberg-Berlin

E. T. A. HOFFMANN

Monographie von Richard Schaukal

Mit 1 Lichtdruck und 10 Bildern
kart. 1.50 M., in Leder 2.50 M.

3. Tausend

Schuster & Loeffler, Berlin

¹⁾ Weitere Verwandlungskünste dieses Proteus werden wir noch kennen lernen.

Für unsern Verlag befindet sich in Vorbereitung:

FRANZ SCHUBERT

Eine Biographie

mit ca. 180 Abbildungen

von

WALTER DAHMS

**

Die beschämende Tatsache, daß dem größten Lyriker aller Zeiten und Völker — Franz Schubert — noch kein würdiges biographisches Denkmal errichtet worden ist, wird jetzt zur Legende. Die 1865 erschienene Lebensbeschreibung Heinrich Kreisles von Hellborn war der einzige Lichtpunkt in der armseligen Schubert-Literatur. Das Buch ist längst vergriffen und völlig veraltet. An seine Stelle tritt nun das neue ausgezeichnete Werk, das, eine Arbeit vieler Jahre, nicht nur alle Forschungsergebnisse sammelt und überraschend neue Entdeckungen zutage fördert, sondern das endlich gutmachen wird, was bisher gesündigt worden ist an einem der bewunderungswürdigsten Genies der Menschheit. :-

Den Termin der Ausgabe und den Ladenpreis geben wir noch bekannt.

SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN W 57

II Neu erschienen II

STEFI GEYER

Sechs alte Tänze

Klassische Transkriptionen für Violine und Klavier:

No. 1. Bach, Ph. E., Menuett — No. 2. Kuhlau, Walzer —
No. 3. Beethoven, Ländler — No. 4. Leclair, Ländler —
No. 5. Leclair, Gavotte. M. 1.— netto.

Für Violine allein:

No. 1. Bach, J. S., Marsch. M. 0.50 netto.

Rószavölgyi & Co., Hofmusikalien - Verlag,
Budapest — Leipzig.

DelPerugia-Schmidt- Mandolinen



Mandolin
Lauten
Gitarren

auswärtig die besten Sorten

garant.

von mit Original-Unterstütz.

F. Del Perugia).

Allein-Debut

für die ganze Welt

C. Schmidt & Co., Triest
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o. höchste Empfehlung.
Wiederverkäufer gesucht.

Wiener Musikfestwoche

21. Juni bis 1. Juli 1912.

Konzerte der Wiener Philharmoniker - Dirigenten:
NIKISCH, SCHALK, WALTER, WEINGARTNER.

Festaufführungen in den Hoftheatern.

Auskünfte im Konzertbureau Emil Gutmann,
Berlin W35, Am Karlsbad 33, und München, Theatiner-
straße 38, und Konzertdirektion A. Gutmann (Hugo
Knepler) und k. k. Gesellschaft der Musikfreunde
in Wien I, Giselastraße 12.

Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze Dresden-Hellerau



Lehrerausbildungs- und Theaterkurse
sowie Hospitantenkurse für Musiker

Anm.: Infolge starker Nachfrage ist dauernder Mangel an dipl.
Lehrkräften der Methode. Dipl. Schüler haben durchwegs gute
Stellungen. Besonderer Mangel an männlichen Lehrkräften.

Arthur Seidl Wagneriana

3 Bände

geh. je 5 M., geb. je 6 M.

Vergessen Sie nicht

Ihre Programme an die Redaktion der
„Konzertprogramme der Gegenwart“
(Verlag Hugo Schlemmiller, Frankfurt a. M.)
zu senden. Probehefte gratis.

CARL HAGEMANN OPER UND SZENE

Geh. 3 M., geb. 4 M.

Schuster & Loeffler, Berlin.

Paul Moes

Richard Wagner als Ästhetiker

geheftet M. 5.—, gebunden M. 8.—

Moderne Musikästhetik in Deutschland

geheftet M. 8.—, gebunden M. 9.—

XII



Josef Limburg, Violoncellist

NEU-CREMONA STREICH-INSTRUMENTE

m. b. H., Berlin, Friedrichstraße 181.

Neu-Cremona bedeutet

die langersehnte Lösung des altitalienischen Geigenbauproblems (harmonische Abstimmung der Klangplatten). Nach dem Urteil unserer größten Künstler, wie Nikisch, Ysaye, Marteau und anderer, sind Neu-Cremona-Instrumente von den berühmten Stradivarius- und Guarnerius-Originalen nicht zu unterscheiden.

Weltausstellung Turin 1911: Goldene Medaille.

Dauernde Garantie für Haltbarkeit des Tones. Teilzahlung ohne Aufschlag. Instrumente von M. 250 an.

Meisterwerk ersten Ranges

dem keine Nation ein zweites an die Seite zu stellen hat, ist die nunmehr komplett in drei Bänden erschienene, Rudolf Maria Breithaupt gewidmete

Süß, Schule des modernen Klavierspiels

die bereits in fast allen Städten Deutschlands, Österreich-Ungarns, außerhalb Deutschlands in Paris, Petersburg, Valparaiso, Mexico usw. eingeführt ist. Sie ist nach Ansicht allererster Musikgrößen ein

Epochemachendes Werk - Nicht wieder, sondern überhaupt eine neue

-- -- Klavierschule auf Grund der natürlichen Technik! -- --
Ohne Verbindlichkeit zur Ansicht durch jede Musikalienhandlung oder direkt vom Verlag G. Thies Nachf. Leop. Schutter, Darmstadt.



Kgl. Konservatorium f. Musik in Stuttgart

Direktor: Professor MAX PAUER.

Vollständige Ausbildung in allen Fächern der Tonkunst.
Opern- u. Orchesterschule. Beginn des Wintersemesters
15. September. Prospekte durch das Sekretariat.

CARL HAGEMANN REGIE

3. Auflage mit 25 Bildern

Geheftet 5 M., gebunden 6 M.

Schuster & Loeffler, Berlin

Librettos für Komponisten!

In dichterischer Ausführung wirkungsvolle Stoffe zu komischer Oper, mythologischer Parodie und Operetten. Offerten unter E.A.B. 12 an die Expedition der MUSIK.

HENRI LICHTENBERGER
Richard Wagner der Dichter und Denker

(Verlag v. ReilGner). Nur sehr gut erhalten zu kaufen gesucht. Offerten mit Preisangabe an R. Kratz, Heidelberg, Anlage 60.

HUGO WOLF

Biographie in vier Bänden
von ERNST DECSEY

Mit 70 Bildern

Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W

XIII

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: Professor Gustav Hollaender.

Berlin SW.

Gegründet 1850.

Bernburgerstr. 22a.

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1909/1910: 1284 Schüler, 124 Lehrer.

Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte**. **Sonderkurse** über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Lusztilg**.

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.

Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekt und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat. Sprechzeit 11—1 Uhr.

Luise Beyer erteilt psychologisch-ästhetische Kurse für
Konzertpianisten und -pianistinnen
welche sich in ihrer Kunst idealisieren und vertiefen wollen.
□□□□ Tonkünstlerin □□□□ Kassel-Wilhelmshöhe, Rasenallee.

Anna von Gabain = Pianistin, =
Berlin W 15,
□□□□ Konzert und Unterricht (Methode Carreño). □□□□ Kurfürstenstr. 111 III r.

Frau Felix Schmidt-Köhne Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Professor Felix Schmidt Ausbildung im Gesang
♦ für Konzert und Oper ♦
BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

Theodor Prusse = Pianist u. Konzertbegleiter. =
Für Unterricht schriftliche Anmeldung erbeten.
BERLIN W 50, Passauerstrasse 39 III.

Else Gipsier Klavier-Virtuosin.
Unterricht im Klavierspiel.
Konzertdirektion Gutmann, München.

Eigene Adresse: **Berlin W, Münchenerstr. 49/50.**

Boerlage Reyers Hoher Sopran
Konzert — Lieder — Oratoria * Berlin W, Landshuterstraße 1
Vertretung: Hermann Wolff, Berlin

Berthold Knetsch

Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.

Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.

Zu sprechen täglich von 2—3.

Unterrichtskurse für Musik-
wissenschaften und Klavierspiel

(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren

Ausbaues.)

Prospekte unentgeltlich.

E. N. v. Reznicek

I. Kapellmeister der „Komischen Oper“.

Gesamte Theorie der Musik

Instrumentation :: Vorbereitung von Dirigenten.

Berlin-Charlottenburg Knesebeck-
straße 32.**Emmy Kloos****Lieder- und Oratoriensängerin** (lyrisch und
dramat. Sopran)**Gesangspädagogin.** Sprachfehler (Stottern usw.)

werden in kurzer Zeit beseitigt.

Frankfurt a. M., Merianstr. 39. Sprechstunde 1—3.**Johs Quaritsch****Orgelvirtuose** Konzerte auch
im Ausland ::**Magdeburg, Pfälzerstr. 1**

Werke für zwei Klaviere.

Elsa und Caecilie**SATZ****BERLIN W, Waitzstr. 5.****Inka v. Linprun****Geigenkünstlerin und****:: Violinpädagogin ::**BERLIN W 15, Lietzenburgerstraße 12, part.
Sprechstunde 2—3 Uhr.**GÖTZ** Loewe-Interpret, Baritonist
Godesberg, Mittelstraße 9.**VALENTIN LUDWIG****Tenorist.** * **Ab 1. Oktober**
1912 in Berlin

Waldenburg (Schles.), Friedländerstraße 19, II.

Otto Brömme (Baß)**Oratorien,****:: Lieder ::****Buchschlag** (Hessen) b. Frankfurt a. M. Fernspr. No. 33: Sprendlingen Offenbach.**Ida Auer-Herbeck****Lehrerin des Kunstgesanges**

a. Sternschen Konservatorium

Grossherzogl. Bad. Hofopernsängerin a. D.**Berlin W, Kulmbacherstr. 9 III.****Ellen Andersson : Pianistin**

Unterricht

Glänzend empfohlene Schülerin von R. M. Breithaupt.
BERLIN W 15, Pfalzburgerstraße 7 p.**Brüder Post-Quartett****Konzertadresse: Arthur Post,**
Frankfurt a. M., Mainluststraße 6.**Otto Nikitits, Violinist**
Lucie Nikitits, Pianistin**KONZERTE.**

Unterricht. ♦ Kammermusik.

Berlin-Wilm.,

Pfalzburgerstr. 58 III.

Soeben erschien:

BEETHOVEN- STÄTTEN IN WIEN UND UMGEBUNG

mit 124 Bildern von
BERTHA KOCH

Geheftet M. 4.00 = Kr. 4.80, gebunden M. 5.00 = Kr. 6.00

Unter den Heroen der Menschheit hat keiner so viele Wohnstätten gehabt, wie Beethoven. Ein tragikomisches Schicksal ließ ihn nie das Asyl finden, das für die Geburt seiner unsterblichen Werke geeignet gewesen wäre. Ruhelos, bis in die letzten Lebensjahre einem Nomaden gleich, pilgert Beethoven in Wien von Haus zu Haus, immer wieder ein neues Heim ersöhnend. — In mancherlei Studien ist der Versuch gemacht worden, Beethovens Wohnstätten nachzuspüren, doch ist dies bisher nur zum Teil oder in unzulänglicher Weise gelungen. Jetzt erscheint endlich, als Frucht eifrigsten Studiums, das Werk einer Dame, die mit der Feder wie mit der Photographie ausgezeichnet umzugehen versteht, ein Werk, in dem das schwierige Thema vollständig erschöpft wird. Der Textteil gleicht einer Wanderung durch Wien und seine reizvolle Umgebung; vor jedem Beethovenhaus wird Halt gemacht und eine eingehende, auf architektonischer Information beruhende Erklärung gegeben, die **124 Abbildungen**, fast sämtlich von der durch die beigegebenen Verfasserin selbst aufgenommen, den Anschauungsreiz vervollständigen. Wir sind in jene Zeit zurückversetzt, da der Jupiter tonans von Wien aus die Geschieke der Musik lenkte.

Das verdienstvolle Buch nimmt seines historischen Wertes wegen in der Beethovenliteratur eine Eigenstellung ein.

Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig

Libera Estetica-Konzerte * Künstlerische Leitung: Musikdirektor Paolo Litta
3 Via Michele di Lando 3, Florenz



IDA ISORI

Italienische Kammersängerin (Bel-Canto) :: Solistin der LIBERA ESTETICA-KONZERTE
Leiterin der „ISORI BEL-CANTO-SCHULE“, 3 Via Michele di Lando 3, Florenz

„Die alt-italienische Arie :: Ida Isori und ihre Kunst des Bel-Canto“

von Dr. RICHARD BATKA

(Dozent an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien)

Bei Buchhandlung Hugo Heller & Co., Leipzig und Wien, Bauernmarkt 3 :: Preis 1.— Mk.

IDA ISORI-ALBUM

Alt-italienische Arien (zwei Bände), bearbeitet von IDA ISORI

UNIVERSAL-EDITION, WIEN-LEIPZIG

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Breitkopf & Härtel

BERLIN
BRÜSSEL

LEIPZIG

LONDON
NEW YORK

PIEMONTE

Suite für Orchester
von Leone Sinigaglia, Op. 36

Durch Wald und Flur — Ein ländliches
Tänzchen — „In Montibus Sanctis“ —
Carnevale piemontese — sind die einzelnen
Teile der Suite benannt, mit der der Kom-
ponist ein lebendiges und farbiges Ton-
gemälde gibt. Nach der Uraufführung in
Utrecht (W. Hutschenruyter) fand die erste
Aufführung in Wien unter Felix Weingartner
statt. Sie brachten dem Werke vollen Erfolg,
dem Komponisten und Dirigenten begeisterte
Huldigungen. Die Partitur steht auf Ver-
langen, auch zur Durchsicht, zur Verfügung

Weiter angenommen in Breslau,
Leipzig, London, Marienbad, Bad Nau-
heim, New York, Reichenbach i. V.



Klassische Violin-Musik

berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts
für Violine und Klavier nach den Originalwerken
bearbeitet von

Gustav Jensen



Für eine Violine und Klavier

- | | |
|--|--|
| Heft 1. Geminiani, Sonate I A | Heft 14. Mozart, Adagio E und Rondo C |
| Heft 2. Geminiani, Sonate II h-moll | Heft 15. Barthelemon, Sonate e-moll |
| Heft 3. Somis, Adagio und Allegro | Heft 16. Händel, Sonate A |
| Heft 3. Nardini, Adagio | Heft 17. Vivaldi, Sonate A |
| Heft 3. Senaille, Arie | Heft 18. Veracini, Konzert-Sonate e-moll |
| Heft 4. Pugnani, Sonate E | Heft 19. Leclair, Sonate IV D |
| Heft 5. Senaille, Sonate G | Heft 20. Händel, Sonate X g-moll |
| Heft 6. Tartini, Sonate c-moll | Heft 21. Händel, Sonate XIII D |
| Heft 7. Tartini, Sonate C und Giga D | Heft 22. Leclair, Le Tombeau (Sonate) |
| Heft 8. Geminiani, Sonate VIII d-moll | Heft 23. Benda, Sonate VIII a-moll |
| Heft 9. Geminiani, Ausgewählte Sonatensätze | Heft 24. Bach, Sonate g-moll |
| Heft 10. Borghi, Sonate II A | Heft 25. Corelli, 3 Sonaten: A, E, e-moll |
| Heft 11. Borghi, Sonate IV g-moll | Heft 26. Tartini, 2 Sonaten: G, g-moll |
| Heft 12. Veracini, Sonate a-moll | Heft 27. Mozart, Andante, Minuetto e Rondo |
| Heft 13. Corelli, Follia con Variazioni d-moll | |

Heft 1 bis 24 à M. 1.—, Heft 25 bis 27 à M. 1.50

Für zwei Violinen und Klavier

- | | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| Heft 28. Boyce, Sonate A | Heft 31. Purcell, Sonate e-moll |
| Heft 29. Purcell, Goldene Sonate | Heft 32. Purcell, Sonate C |
| Heft 30. Purcell, Sonate h-moll | Heft 33. Veracini, Sonate c-moll |
| Heft 34. Torelli, Konzert | |

Heft 28 bis 33 à M. 1.—, Heft 34 M. 1.50

B. Schott's Söhne, Mainz

 **Uraufführung** 
anlässlich der Wiener Musikfestwoche am 26. Juni

*

Am 20. Juni erscheint:

GUSTAV MAHLER

IX. SYMPHONIE

(Das letzte Werk Mahlers)

U.-E. Nr. 3397 Klavierauszug zu 4 Händen
(J. V. v. Wöss) Mk. 12.—

Im Laufe des Sommers erscheint:

U.-E. Nr. 3398 Taschenpartitur

*

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

Universal-Edition A.G., Leipzig-Wien

III

Nova Simrock 1912

Violine und Klavier

- DESSAU, E.**, op. 53. **Aus meinem Jugendgarten.** 8 Charakterstücke in 2 Heften n. à M. 3.—
DVOŘÁK, A., 3 Humoresken aus op. 101: No. 1, 2, 6, bearbeitet von Rosario Scalero à M. 1.50
SCHAUB, HANS FERD., op. 4. **Capriccio** M. 2.—

Violoncell und Klavier

- FREY, E.**, op. 8. **Sonate** M. 6.—
WANDA, G., op. 180. 3 Vortragsstücke: Berceuse, Gavotte, Saltarello à M. 1.—

Verlag von N. Simrock G.m.b.H., Berlin W 50, Tauentzienstraße 7b

RUSSISCHER MUSIKVERLAG

GEGRÜNDET VON

G. M.  B. H.

S. u. N. KUSSEWITZKY

MOSKAU

SCHMIEDEBRÜCKE 6

BERLIN

SW 11, DESSAUER STRASSE 17

ST. PETERSBURG

MORSKAJA 11

SOEBEN ERSCHIENEN:

N. RIMSKY-KORSSAKOW **STREICH-SEXTETT**

NACHGELASSENES WERK — REVIDIERT von **M. O. STEINBERG**
PARTITUR, STIMMEN. (KLAVIERAUSZUG VIERHÄNDIG im Druck)

G. CATOIRE, op. 21. **Klavier-Konzert**
AUSGABE FÜR ZWEI KLAVIERE. (Partitur und Stimmen im Druck)

J. DOBROWEN, op. 1. **Acht Präludien**
für KLAVIER.

FLÜGEL

GEBR. PERZINA

SCHWERIN in Mecklbg.

Spezialität: Kleine Perzina-Flügel 1.47 m lang
Pariser Schwander-Mechanik

die tonvollsten der Welt

Hofpianofortefabrikanten

Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin
Ihrer Majestät der Königin der Niederlande
Seiner Königlichen Hoheit des Königs von Portugal
Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs von Oldenburg
Seiner Hoheit des Herzogs von Anhalt
Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Charles-Louis von Bourbon

PIANINOS

Gustav Fiedler

Leipzig

Pianinos ■ **Flügel**

**Erstklassiges Fabrikat
in mittlerer Preislage**

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER KAISERL. UND KÖNIGL. HOHEIT DES KRONPRINZEN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS EDUARD VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN ALEXANDRA VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON BUMANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,

Johannisstr. 6
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.

PARIS,

334 Rue St. Honoré.
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.

LONDON W.,

40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den Bechstein-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des Tones und des Anschlages zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schöpfung und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederaugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen Bechsteinschen Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereinigt gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „Bechstein“, den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

Richard Strauss: Ich habe die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tonende Wundarten für die musikalische Welt.